Friedrich Hölderlin

Ensayos

libros Hiperión

FRIEDRICH HÖLDERLIN

ENSAYOS

Traducción, presentación y notas:
Felipe Martínez Marzoa

libros Hiperión
I. Peralta, Ediciones
Editorial Ayuso

libros Hiperión
Colección dirigida por Jesús Munárriz
Diseño gráfico: Equipo 109

© Copyright de la traducción y de las características de esta edición:
I. Peralta, Ediciones. San Fermín, 65. Pamplona
Publicado en coedición con
Editorial Ayuso. San Bernardo, 34. Madrid
Primera edición: noviembre 1976
Depósito legal: M. 35.467 - 1976. ISBN: 84-85272-03-X
Impreso en España - *Printed in Spain*
Closas-Orcoyen, S. L.
Martínez Paje, 5. Madrid-29

FRIEDRICH HÖLDERLIN

ENSAYOS

Traducción, presentación y notas:
Felipe Martínez Marzoa

PRESENTACION

Puede decirse que el conocimiento de la obra de Hölderlin en su conjunto data de 1923, fecha en que se concluyó la edición fruto del trabajo iniciado antes de la guerra mundial por Norbert von Hellingrath y continuado por Friedrich Seebass y Ludwig von Pigenot. Hoy en día, tras la gran edición a cargo de Friedrich Beissner (Stuttgart, 1943 ss.), ese conocimiento es, en el aspecto filológico, todo lo perfecto que puede pedirse. Durante la vida visible de Hölderlin, y aparte de algún que otro poema suelto en alguna revista, sólo dos obras suyas habían sido publicadas: el *Hiperión* y, varios años más tarde, las traducciones de *Edipo rey* y *Antígona*, a las que acompañan las notas (incluidas en el presente volumen) a esas mismas tragedias; traducciones y notas que apenas fueron tenidas en cuenta en la imagen tradicional del poeta y que, sin embargo, pertenecen al último y decisivo Hölderlin.

Como es sabido, el joven Hölderlin permaneció en el *Stift* de Tubinga desde 1788 hasta 1793, y allí entabló amistades duraderas, entre ellas las de Schelling y Hegel (este último había nacido en el mismo año que él; Schelling era algo más joven). Por entonces, Kant, Rousseau, la Revolución y los griegos configuran los intereses centrales de Hölderlin, en una u otra manera compartidos por sus amigos; en filosofía, Hölderlin no va a la cola de Schelling y Hegel; más bien va por delante de ellos; pero ya está dicho que Hölderlin no será filósofo, sino poeta. A la época de Tubinga pertenece probablemente el escrito «Las cartas de Jacobi sobre la doctrina de Spinoza», primero de los traducidos en la presente edición.

Suponiendo conocidos, en adelante, los principales acontecimientos, lugares y fechas de la vida de Hölderlin, diremos que al llamado «período de Hiperión» (1794-1798) pertenecen, de los escritos aquí reunidos, los siguientes: «Sobre la ley de la libertad», que Beissner considera no posterior a noviembre de 1794; «Hermócrates a Céfalo», «Sobre el concepto del castigo», «Juicio y ser», los tres escritos probablemente en Jena en 1795, y «A Calias», que podemos suponer de la etapa de Francfort (1796-1798). En cuanto al «proyecto» que, de acuerdo con el orden cronológico más probable, colocamos antes de «A Calias», hay que decir que, si bien no es en sentido estricto obra de Hölderlin, lo es más de él que de cualquier otro; parece haber sido redactado materialmente por Schelling bajo la inspiración directa de Hölderlin en 1795, y copiado por Hegel en 1796; se lo suele subtitular «El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán».

Al abandonar Francfort, Hölderlin ha encontrado refugio junto a su amigo Sinclair, en Homburgo, donde permanece hasta la primavera de 1800. Allí proyecta, sin éxito, fundar una revista literaria, *Iduna*, y escribe una serie importante de textos ensayísticos, los llamados «ensayos de Homburgo»; son los que siguen a «A Calias» en este volumen, hasta «Fundamento para el Empédocles» inclusive. Algunos de ellos eran, sin duda, esbozos para la revista; así, «El punto de vista desde el cual tenemos que contemplar la Antigüedad» y las varias observaciones agrupadas bajo el título «Reflexión»; otros, para su uso personal, como parece ser el caso de «Sobre el modo de proceder del espíritu poético». El orden cronológico dentro de los ensayos de Homburgo es dudoso en algunos puntos, pero parece claro, al menos, que «El devenir en el perecer» y «Fundamento para el Empédocles» son los últimos; el segundo de éstos fue escrito no antes de agosto de 1799. Toda esta etapa de la producción de Hölderlin está dominada por el problematismo de una obra que, finalmente, quedó sin terminar: la tragedia *Empédocles*. Pues bien: el «Fundamento para el Empédocles» fue escrito antes de iniciarse la tercera de las versiones de la tragedia.

De enero a abril de 1802, Hölderlin es preceptor en Burdeos; a ese viaje al sur de Francia hace Hölderlin referencia en las dos cartas a Böhlendorf que, por su inmediata conexión con las notas a *Edipo* y a *Antígona*, hemos incluido en esta edición. Desde el otoño de 1800 es el período que con razón se ha llamado «de los grandes poemas» de Hölderlin. El escrito «Sobre la pieza escénica de Siegfried Schmid *La heroína*» es de 1801. Pero, sobre todo, este período es, para lo que concierne a la presente edición, el de *Edipo rey* y *Antígona* y los «fragmentos de Píndaro». Los «fragmentos» es probable que daten de 1803. En cuanto a *Edipo rey* y *Antígona*, vamos a detenernos un poco más en su historia externa.

Ya en septiembre de 1802 se ocupaba Sinclair de buscar editor para las traducciones de Sófocles que Hölderlin estaba, seguramente, concluyendo. En septiembre de 1803, Hölderlin puede escribir al editor Wilmanns diciéndole que acepta su ofrecimiento de hacerse cargo de la publicación de las tragedias, «dado que no tengo noticia alguna de mi amigo Schelling, que quería confiarlas al teatro de Weimar»; es posible que Schelling hubiese usado de la pía mentira que se destina a un loco, pero Hölderlin, al parecer, lo había tomado en serio. En diciembre, al enviar a Wilmanns el texto, Hölderlin le habla de una «Introducción» que piensa escribir para las tragedias de Sófocles, porque las notas no le parecen suficientes; todavía en una carta posterior insiste en esto; pero el proyecto de la «Introducción» no fue tenido en cuenta; las tragedias, cargadas de erratas de imprenta, aparecieron en la primavera de 1804, con sólo las notas y una dedicatoria a la princesa Augusta de Homburgo, también recogida en la presente edición. La dedicatoria no es un mero formulismo; la princesa admiraba sinceramente a Hölderlin.

La acogida dispensada a las traducciones de Sófocles por los contemporáneos de Hölderlin varió entre la compasión y la risa. Y no sólo en el público común; véase un trozo de una carta de Voss (hijo del célebre traductor): «¿Qué me dices del Sófocles de Hölderlin? Este hombre está loco o se lo hace... El otro día, cenando con Schiller en casa de Goethe, hice pasar un buen rato a

ambos poetas. Lee el IV coro de *Antígona;* tendrías que ver cómo reía Schiller...» Por su parte, Schelling escribe a Hegel, a propósito de Hölderlin, lo siguiente (en julio de 1804): «Su traducción de Sófocles expresa por completo su deteriorado estado.» Las traducciones de Sófocles hechas por Hölderlin no empezaron a ser tomadas en serio hasta fecha bastante reciente, en general después de los trabajos hölderlinianos de Norbert von Hellingrath. En la actualidad, el interés por ellas alcanza no sólo a los estudiosos de Hölderlin y a los poetas, sino también a los helenistas.

Lo reunido en este volumen son, pues, todos los ensayos de un autor que no cultivó el ensayo como género, pero que nos dejó en sus papeles (y, en una ocasión, en letra impresa, descuidadamente impresa) testimonios de su reflexión sobre su propia labor poética; son esos testimonios lo que aquí se presenta. El orden en que los colocamos es el probablemente cronológico, con la salvedad de que el esbozo «De la fábula de los antiguos», probablemente, no es anterior a las notas a *Edipo* y a *Antígona,* y de que «Que el hombre en el mundo...» es una frase citada por el biógrafo Schwab como ejemplo de la extraña manera de expresarse del Hölderlin enfermo. Colocamos ambos escritos antes de las cartas a Böhlendorf con el fin de dejar juntos al final los textos que componen lo más decisivo del cuadro: las «Notas» y los «fragmentos de Píndaro».

El texto alemán que traducimos es el que resulta de la edición de F. Beissner.

En materia de posible facilidad y fluidez de la expresión castellana es bastante lo que en la traducción hemos sacrificado a la exigencia de reflejar con mayor precisión el original, que, por otra parte, no es precisamente un texto fácil ni (en general) un texto preparado para publicación; a veces, ni siquiera algo a lo que el autor pensase dar forma publicable; aun lo publicado con conocimiento de Hölderlin —las notas a *Edipo* y a *Antígona*— lo fue en circunstancias muy anormales. En el deseo de dar la construcción original, hemos tenido en cuenta, naturalmente, que la misma fuese admisible en castellano y que, trasladada a esta lengua, no produjese hechos de

sentido no existentes en el original ni eliminase algunos de los allí existentes; pero no siempre hemos tenido en cuenta el que pudiera haber construcciones castellanas más fáciles y que, presuntamente, digan lo mismo, porque, con frecuencia, esta presunción deja en el aire algunos problemas. Por otra parte, anomalías de la configuración, redacción o puntuación del original han sido respetadas en todos los casos en que han podido tener reflejo en la traducción.

Cuando el título con el que se nos ha transmitido un ensayo no es (o probablemente no es) de Hölderlin, lo ponemos entre [ ].

Las notas (a pie de página) se introducen mediante asteriscos cuando son de Hölderlin; las nuestras, mediante números en exponente.

F. M. M.

ENSAYOS

LAS CARTAS DE JACOBI SOBRE LA DOCTRINA DE SPINOZA[1]

1. *Lessing* era spinoziano. Los conceptos ortodoxos de la divinidad no eran para él. No podía gozar de ellos. Ἓν καὶ πᾶν!, otra cosa no sabía. Si tuviera que titularse del nombre de alguien, no conocería otro que el de Spinoza. Cuando se lo conoce del todo, no hay nada que hacer. Hay que ser totalmente amigo suyo. No hay otra filosofía que la de Spinoza.

Si el determinista quiere ser concluyente, tiene que ser fatalista; lo demás se da entonces por sí mismo. El espíritu de Spinoza no puede en verdad haber sido otro que el más antiguo: *a nihilo nihil fit.* Spinoza encontraba que, tomado esto en el sentido más abstracto, por cada surgir en lo finito, por cada cambio en ello, es puesto un *algo a partir de la nada.* En consecuencia, rechazó todo *tránsito* de lo infinito a lo finito. Para ello, puso un énsofo *inmanente.* A éste no le dio, en la medida en que es causa del mundo, ni entendimiento ni voluntad. Porque la voluntad y el entendimiento no tienen lugar *sin un objeto.* Y, a consecuencia de la *unidad* trascendental y absoluta infinitud de la causa primera, *no hay objeto alguno.* Y producir un concepto antes de su objeto, tener una

[1] *Al menos formalmente, Hölderlin no pretende en este escrito desarrollar tesis propias. Se trata de notas de lectura de la obra de Jacobi indicada en el título. Dicho esto en general, de las comillas y los signos gramaticales de estilo indirecto prescindimos en la medida en que en el original aparecen usados inconsecuentemente.*

voluntad determinada antes de que haya algo a lo cual pueda referirse, es absurdo.

Así, hay que admitir una serie infinita de efectos. La objeción de que una serie infinita de efectos es imposible se refuta a sí misma, porque toda serie, o parte de *nada* o es una serie infinita, *indeterminabilis*. Y, además, no se trata de meros efectos, porque la causa inhabitante es siempre y en todas partes. Más aún: la *representación* de sucesión y duración es mero *fenómeno:* sólo la forma de la que nos servimos para intuir lo *múltiple* en lo infinito.

2. *Jacobi cree* en una causa personal e inteligente del mundo. Ve las objeciones de Spinoza tan claramente que casi llegan a ser en él algo propio. Pero se vale del recurso de atacar solamente la parte principal de la doctrina *positiva* de Spinoza. Partiendo del fatalismo, concluye inmediatamente contra el fatalismo y todo lo que está ligado con él. «Si hay solamente causas eficientes, y no causa final alguna, entonces a la facultad pensante sólo le queda, en toda la naturaleza, el ser espectador. Su único negocio es acompañar el mecanismo de las fuerzas eficientes. Incluso los afectos no actúan, en la medida en que *comportan* sensaciones y pensamientos. Y en el fondo nos mueve un *algo* que *nada sabe* de manifestación alguna y que, *en esa medida*, está lisa y llanamente desprovisto de sensación y pensamiento. Sensación y pensamiento son sólo conceptos de extensión, de movimiento, de grados de celeridad, etc.» *a)* Pero Lessing arguye que es uno de los prejuicios humanos el considerar el pensamiento como lo primero y más distinguido y querer derivar todo de él, porque lo cierto es que todo, incluidas las representaciones, depende de principios más altos. Hay una fuerza más alta que es infinitamente más excelente que tal o cual efecto. Puede haber también un modo de goce adecuado a ella, el cual no sólo sobrepase todos los conceptos, sino que resida por completo *fuera* del concepto. Esto, empero, no suprime su posibilidad. Es cierto que Spinoza hizo valer la *inteligencia* por encima de todo, pero sólo en la medida en que ella es, *para el hombre*, para el ser finito determinado, el medio con el cual llega más allá de su finitud. Estuvo lejos de tener

por el método supremo nuestro mísero modo de actuar según intenciones, y de poner en alto el pensamiento. *b)* Jacobi confiesa que no puede hacerse ninguna representación suficiente de la divinidad extramundana, que los principios de Leibniz no ponen fin a los de Spinoza. Con las mónadas y sus *vincula*, dice, la extensión y el pensamiento, y en general la realidad, siguen siendo para él tan incomprensibles como ya lo eran antes. No sabe a qué lado volverse. Es, para él, como si aún algo más se le fuese de la bolsa.

Lessing le muestra además un pasaje de Leibniz que *es manifiestamente spinoziano.* Dice esto de Dios: *Dios se encuentra en una perpetua expansión y contracción. Esto sería la creación y la constancia del mundo.* Y Jacobi encuentra que ningún edificio doctrinal coincide con el spinozismo tanto como el de Leibniz. 1) Mendelssohn —dice— ha mostrado evidentemente que la *harmonia praestabilita* se encuentra en Spinoza. 2) Ambos tienen, en el fondo, *la misma doctrina de la libertad*, y sólo una falsa apariencia distingue ambas teorías.

Spinoza aclara nuestro sentimiento de la libertad mediante el ejemplo de una piedra que pensase y supiese que ella se esfuerza en continuar su movimiento tanto como pueda.

Leibniz aclara lo mismo con el ejemplo de una aguja magnética que tuviese placer en moverse hacia el Norte y se encontrase en la opinión de que gira independientemente de otra causa, al no ser consciente del imperceptible movimiento de la materia magnética.

Las causas finales las explica Leibniz mediante un *appetitus*, un *conatus immanens (conscientia sui praeditus).* Del mismo modo Spinoza, que, en este sentido, podía perfectamente admitirlas, y en el cual *la representación de lo externo y el apetito constituyen la esencia del alma.*

En Leibniz, como en Spinoza, toda causa final presupone una causa eficiente. No el pensar es la fuente de la sustancia, sino que la sustancia es la fuente del pensar.

Jacobi se aparta de una filosofía que hace necesario el perfecto escepticismo. Le gusta Spinoza porque le ha conducido, más que cualquier otro filósofo, a la perfecta convicción de que determinadas cosas no pueden desarro-

llarse: cosas ante las cuales no por ello hay que cerrar los ojos, sino tomarlas tal como se las encuentra.

El mayor mérito del investigador es descubrir y hacer patente el *ser-ahí*. La explicación es para él el medio, el camino hacia la meta, el fin próximo, nunca el último. Su fin último es lo que no se deja explicar: lo irresoluble, inmediato, simple.

[SOBRE LA LEY DE LA LIBERTAD]

Hay un estado natural de la imaginación que tiene, ciertamente, en común con aquella anarquía de las representaciones que el entendimiento organizó, la ausencia de ley, pero que, por lo que se refiere a la ley mediante la cual ha de ser ordenado, debe desde luego ser distinguido de aquél.

Por este estado natural de la imaginación, por esta ausencia de ley, entiendo la ausencia de ley moral; por esta ley, entiendo la ley de la libertad.

Allí la imaginación es considerada en y para sí, aquí lo es en ligazón con la facultad de apetecer.

En aquella anarquía de las representaciones, donde la imaginación es considerada teoréticamente, una unidad de lo múltiple, ordenación de las percepciones, era ciertamente posible, pero contingente.

En este estado natural de la fantasía, donde es considerada en ligazón con la facultad de apetecer, legalidad moral es ciertamente posible, pero contingente.

Hay una cara de la facultad de apetecer empírica, la analogía de lo que se llama naturaleza, la cual es chocante en el más alto grado, donde parece hermanarse la necesidad con la libertad, lo condicionado con lo incondicionado, lo sensible con lo sagrado, una inocencia natural, podría decirse una moralidad del instinto, y la fantasía acorde con ello es celeste.

Pero este estado natural depende como tal también de causas naturales.

Es una mera dicha estar así temperado.

Si no hubiese la ley de la libertad, bajo la cual está

la facultad de apetecer juntamente con la fantasía, no habría jamás un estado firme que se igualase al que acaba de ser citado; al menos no dependería de nosotros mantenerlo. Su contrario tendría lugar igualmente, sin que pudiésemos impedirlo.

Pero la ley de la libertad *manda*, sin ninguna consideración a los recursos de la naturaleza. Sea o no favorable la naturaleza al cumplimiento de ella, ella manda. Más bien presupone una resistencia de la naturaleza; de lo contrario no *mandaría*. La primera vez que la ley de la libertad se expresa cabe nosotros, se muestra castigando. El comienzo de toda nuestra virtud acontece a partir del mal. Por lo tanto, la moralidad no puede jamás ser confiada a la naturaleza. Pues, aunque la moralidad no dejase de ser moralidad tan pronto como los fundamentos de determinación residiesen en la naturaleza y no en la libertad, la legalidad que podría ser producida mediante mera naturaleza sería una cosa muy insegura, variable según tiempo y circunstancias. En cuanto las causas naturales fuesen determinadas de otra manera, esta legalidad...

HERMOCRATES A CEFALO

¿Crees, pues, seriamente que el ideal del saber podría aparecer en algún tiempo determinado en algún sistema determinado, el ideal que todos presintieron, que los menos conocieron del todo? ¿Crees incluso que ahora este ideal se haya hecho efectivo ya, y que a Júpiter Olímpico no le falte más que el pedestal?

¡Quizá! ¡Sobre todo según cómo se tome esto último!

Pero ¿no sería asombroso que precisamente este modo del aspirar mortal tuviese un privilegio, que precisamente aquí estuviese presente el cumplimiento que cada uno busca y ninguno encuentra?

Yo siempre pensé que el hombre necesita, para su saber como para su actuar, un progreso infinito, un tiempo ilimitado, para acercarse al ilimitado ideal; la opinión de que la ciencia pudiese ser acabada, o estuviese acabada, en un tiempo determinado, la llamé quietismo científico, el cual sería error en todo caso, tanto si se contenta con un límite individualmente determinado como si niega en general el límite allí donde, sin embargo, lo hay, pero no debiera haberlo.

Pero ello fue, sin duda, posible bajo ciertos presupuestos que quiero que tengas en cuenta a su tiempo con todo rigor. Entretanto, déjame preguntar si la hipérbola se une efectivamente con su asíntota, si el tránsito de...

SOBRE EL CONCEPTO DEL CASTIGO

Parece como que la Némesis de los antiguos hubiese sido presentada como hija de la Noche no tanto por su carácter terrible como por su origen misterioso.

Es el necesario destino de todos los enemigos de los principios el que vayan a parar con todas sus afirmaciones a un círculo. (Prueba.)

En el caso presente, la cosa, para ellos, se diría así: «El castigo es el *padecimiento* de legítima resistencia y la consecuencia de malas acciones. Ahora bien, acciones malas son aquellas a las cuales sigue castigo. Y sigue castigo allí donde hay malas acciones.» No podrían en modo alguno indicar un criterio consistente por sí de la mala acción. Pues, si quieren estar de acuerdo consigo mismos, debe según ellos la consecuencia determinar el valor del acto. Si quieren evitar esto, tienen que partir del principio. Si no hacen esto y determinan el valor del acto por sus consecuencias, entonces estas consecuencias —desde el punto de vista moral— no están fundadas en nada más alto, y la legitimidad de la resistencia no es más que una palabra, castigo es lisa y llanamente castigo, y, si el mecanismo o el azar o el albedrío, según se quiera, me ocasiona algo desagradable, entonces sé que he obrado mal, no tengo nada más que preguntar, sino que, lo que acontece, acontece por derecho, puesto que ello acontece.

Ahora bien, precisamente parece como si algo así fuese lo que ocurre allí donde tiene lugar el concepto originario del castigo, en la conciencia moral. Allí, en efecto, la ley moral se nos anuncia negativamente, y, en cuanto infi-

nito, no puede anunciársenos de otra manera. Pero en el hecho es la ley voluntad activa. Pues una ley no es activa, es sólo la actividad representada. Esta voluntad activa tiene que ir contra otra actividad de la voluntad. No debemos querer algo, ésta es su voz inmediata en nosotros. Tenemos, pues, que querer algo a lo cual la ley moral se opone. Pero, qué es la ley moral, no lo sabíamos antes, antes de que se opusiera a nuestro querer, ni lo sabemos ahora, cuando se nos opone; sólo padecemos su resistencia como la consecuencia del hecho de que queríamos algo que es opuesto a la ley moral, y determinamos por esta consecuencia el valor de nuestro querer; porque hemos padecido resistencia, consideramos nuestro querer como malo; no podemos, según parece, investigar más la legitimidad de aquella resistencia, y, si así ocurre, conocemos tal resistencia sólo en que la padecemos; no se distingue de cualquier otro padecimiento, y, con el mismo derecho con el que de la resistencia que llamo resistencia de la ley moral concluyo un querer malo, concluyo de toda resistencia padecida un querer malo. Todo padecer es castigo.

Pero hay una distinción entre el fundamento cognoscitivo y el fundamento real *. Es cualquier cosa antes que idéntico el que yo diga, por una parte, que reconozco la ley en su resistencia y, por otra parte, que reconozco la ley por causa de su resistencia. Están obligados a hacer el círculo arriba citado aquellos para quienes la resistencia de la ley es fundamento real de la ley. Para ellos, la ley no tiene lugar en modo alguno si ellos no experimentan su resistencia, su voluntad es contraria a la ley sólo porque sienten esta contrariedad a la ley; si no padecen ningún castigo, entonces tampoco son malos. Castigo es lo que sigue al mal. Y malo es aquello a lo que sigue castigo.

Sin embargo, parece luego que, con la distinción entre el fundamento cognoscitivo y el fundamento real, poco se ha conseguido. Si la resistencia de la ley contra mi voluntad es castigo y, por lo tanto, reconozco la ley sólo en el castigo, entonces se pregunta en primer lugar: ¿pue-

* Ideal: sin castigo no hay ley. Real: sin ley no hay castigo.

do reconocer en el castigo la ley?, y luego: ¿puedo ser castigado por la transgresión de una ley que yo no conocía?

A esto puede responderse que, en la medida en que uno se considera como castigado, necesariamente supone en sí la transgresión de la ley; que en el castigo, en la medida en que se lo juzga como castigo, necesariamente...

[JUICIO Y SER]

Juicio es en el más alto y más estricto sentido la originaria separación del objeto y el sujeto unidos del modo más íntimo en la intuición intelectual, es aquella separación mediante la cual —y sólo mediante ella— se hacen posibles objeto y sujeto, es la partición originaria[2]. En el concepto de la partición se encuentra ya el concepto de la recíproca relación del objeto y el sujeto, y la necesaria presuposición de un todo del cual objeto y sujeto son las partes. «Yo soy yo» es el ejemplo más adecuado de este concepto de la partición originaria en cuanto originaria partición *teorética*, porque en la partición originaria práctica hay contraposición al *no-yo*, no a *sí mismo*.

Realidad efectiva y posibilidad se distinguen como conciencia inmediata y mediata. Cuando pienso un objeto como posible, entonces no hago otra cosa que repetir la precedente conciencia en virtud de la cual ese objeto es efectivamente real. No hay para nosotros posibilidad pensable que no haya sido realidad efectiva. Por eso, de los objetos de la Razón, tampoco es válido el concepto de la posibilidad, porque ellos nunca se hacen presentes en la conciencia como aquello que deben ser; de esos objetos sólo es válido el concepto de la necesidad. El concepto de la posibilidad vale de los objetos del entendimiento;

---

[2] Ur-Teilung *(así separado en el original en este primer lugar en que aparece) es lo que traducimos por «partición originaria».* Teilen *es «partir», «dividir», y el prefijo* ur- *significa origen y originariedad; por otra parte,* Urteil *es «juicio», y* urteilen, *«juzgar» («dictar sentencia»).*

el de la realidad efectiva, de los objetos de la percepción y la intuición.

Ser — expresa la ligazón del sujeto y el objeto.

Allí donde sujeto y objeto están unidos pura y simplemente, no sólo en parte, allí donde, por lo tanto, están unidos de modo que absolutamente ninguna partición puede ser efectuada sin preterir la esencia de aquello que debe ser separado, allí y en ninguna otra parte puede hablarse de un *ser pura y simplemente*, como ocurre en el caso de la intuición intelectual.

Pero este ser no debe ser confundido con la identidad. Cuando digo «Yo soy yo», entonces el sujeto (Yo) y el objeto (Yo) no están unidos de tal manera que ninguna separación pueda ser efectuada sin preterir la esencia de aquello que debe ser separado; por el contrario, el yo sólo es posible mediante esta separación del yo frente al yo. ¿Cómo puedo decir «¡Yo!» sin conciencia de mí mismo?, pero ¿cómo es posible la conciencia de mí mismo?; es posible porque yo me pongo enfrente, frente a mí mismo, me separo de mí mismo y, pese a esta separación, en lo puesto enfrente me reconozco como lo mismo. Pero ¿en qué medida como lo mismo? Puedo, tengo que preguntar así; porque, en otro respecto, se ha puesto enfrente de sí. Por lo tanto, la identidad no es una unión del objeto y el sujeto que tuviera lugar pura y simplemente; por lo tanto, la identidad no es = el ser absoluto.

[PROYECTO][3]

... *una ética.* Puesto que la metafísica toda en el porvenir se remite a la moral (de lo cual Kant con sus dos postulados prácticos ha dado sólo un *ejemplo,* no ha *agotado* nada), esta ética no será otra cosa que un sistema completo de todas las ideas o, lo que es lo mismo, de todos los postulados prácticos. La primera idea es, naturalmente, la representación *de mí mismo* como de una esencia absolutamente libre. Con la esencia libre, consciente de sí, sale a la luz todo el mundo —sale a la luz a partir de la nada —la única verdadera y pensable *creación a partir de nada.* Aquí descenderé a los dominios de la física; la cuestión es ésta: ¿Cómo tiene que estar constituido un mundo para una esencia moral? Quisiera dar otra vez alas a nuestra física, que avanza fatigosamente de experimento en experimento.

Así —si la filosofía da las ideas, la experiencia los datos, podemos finalmente conseguir aquella física en grande que espero de épocas posteriores. No parece que la física actual pueda satisfacer a un espíritu creativo, como el nuestro es o debe ser.

De la naturaleza llego a la *obra del hombre.* La idea de la humanidad primero —quiero mostrar que no hay idea del *Estado,* porque el Estado es algo *mecánico,* como tampoco hay una idea de una *máquina.* Sólo lo que es objeto de la *libertad* se llama *idea.* ¡Tenemos, pues, que ir también más allá del Estado! — Pues todo Estado tiene que tratar a hombres libres como engranaje mecá-

[3] *Véase lo dicho sobre este texto en la Presentación.*

nico; y esto no debe hacerlo; por lo tanto, debe *cesar*. De suyo se ve que aquí todas las ideas de la paz perpetua, etc., sólo son ideas *subordinadas* a una idea más alta. Al mismo tiempo, quiero sentar aquí los principios para una *historia de la humanidad*, y desnudar hasta la piel toda la mísera obra humana de Estado, Constitución, Gobierno, Legislación. Finalmente vienen las ideas de un mundo moral, divinidad, inmortalidad — subvertir toda falsa creencia, perseguir al clero, que últimamente finge Razón, mediante la Razón misma. — Absoluta libertad de todos los espíritus, que portan en sí el mundo intelectual y que no deben buscar *fuera de sí* ni Dios ni inmortalidad.

Finalmente la idea que lo une todo, la idea de la *belleza*, tomada la palabra en sentido más alto, platónico. Estoy convencido de que el más alto acto de la Razón, en cuanto que ella abarca todas las ideas, es un acto estético, y de que la *verdad* y el *bien* sólo *en la belleza* están hermanados. El filósofo tiene que poseer tanta fuerza estética como el poeta. Los hombres sin sentido estético son nuestros filósofos de la letra. La filosofía del espíritu es una filosofía estética. En nada se puede ser espiritualmente rico, incluso sobre la historia no se puede razonar con riqueza de espíritu — sin sentido estético. Aquí debe hacerse evidente de qué carecen los hombres que no entienden ninguna idea — y que confiesan con bastante franqueza que todo les es oscuro tan pronto como va más allá de tablas y registros.

La poesía recibe de este modo una más alta dignidad, vuelve a ser al final lo que era al principio — *maestra de la humanidad*, pues ya no hay filosofía, ya no hay historia, sólo la poesía sobrevivirá a todas las demás ciencias y artes.

Al mismo tiempo oímos con bastante frecuencia que la muchedumbre tiene que tener una *Religión sensible*. No sólo la muchedumbre, también el filósofo tiene esa necesidad. Monoteísmo de la Razón y del corazón, politeísmo de la imaginación y del arte, ¡esto es lo que necesitamos!

Hablaré en primer lugar de una idea que, a lo que yo sé, aún no ha llegado al pensamiento de hombre alguno — tenemos que tener una nueva mitología, pero esta

mitología tiene que estar al servicio de las ideas, tiene que llegar a ser una mitología de la *Razón*.

Mientras no hagamos estéticas, es decir, mitológicas, las ideas, ningún interés tienen para el *pueblo*, e inversamente: mientras la mitología no sea racional, el filósofo tiene que avergonzarse de ella. Así tienen finalmente que darse la mano ilustrados y no ilustrados, la mitología tiene que hacerse filosófica para hacer racional al pueblo, y la filosofía tiene que hacerse mitológica para hacer sensibles a los filósofos. Entonces reinará entre nosotros perpetua unidad. Nunca la mirada desdeñosa, nunca el ciego temblor del pueblo ante sus sabios y sacerdotes. Sólo entonces nos espera *igual* cultivo de *todas* las fuerzas, las del singular como las de todos los individuos. Ninguna fuerza será ya oprimida, ¡entonces reinará universal libertad e igualdad de los espíritus! — Un más alto espíritu, enviado del cielo, tiene que fundar entre nosotros esta nueva Religión; será la última obra, la más grande, de la humanidad.

[A CALIAS]

Dormitaba, ¡Calias mío! Y mi sueño era dulce. Favorable crepúsculo sobre mi espíritu, como sobre las almas en el preelisio de Platón[4]. Pero el genio de Meonia me ha despertado. A medias enojado se presentó ante mí, y lo más íntimo de mí se estremeció respondiendo a su llamada.

En dulce embriaguez yacía yo a la orilla de nuestro archipiélago, y mi ojo se deleitaba en él: como me sonreía tan amical y serenamente, y la bruma de color de rosa sobre él ocultaba, como benévolamente, la lejanía en la que tú vives y, más allá, nuestros héroes. Tierna y dulce como la mano acariciante de mi Glicera, se hacía sentir a mis mejillas la fresca brisa de la mañana. Yo jugaba en sueños infantiles con la favorable criatura.

Agotado por ardientes fantasías, eché finalmente mano de mi Homero.

Casualmente di en el lugar[5] en que el prudente Laertíada, y Diomedes, el feroz, después del día de la batalla, pasada la medianoche, llegan a través de sangre y armas al campamento de los enemigos, donde los tracios, cansados del trabajo del día, lejos de los fuegos de los centinelas, yacen en profundo sueño. Diomedes, como un león enfurecido, hace estragos a su alrededor entre los durmientes. Entretanto, Ulises sujeta los soberbios caballos, regocijante botín. Y aparta los cuerpos que la espada de

[4] *Se trata de la «pradera» del mito de Er, en el último libro de la «República».*

[5] *El pasaje al que se refiere aquí Hölderlin está en el canto décimo (K) de la* Ilíada, *versos 469-579.*

Diomedes ha alcanzado, para que los corceles no se espanten a causa de ellos, y susurra al feroz camarada que ya es tiempo. Este piensa todavía en algo audaz. Quiere levantar el carro que está junto a él, lleno de armas de varias clases, y llevárselo, o añadir más a los trece tracios que su espada ha alcanzado. Pero Atena aparece ante él e intima al regreso.

¡Y, luego, la alegría de la victoria tras el desusado atrevimiento! ¡Cómo saltan de los caballos, ante la amistosa acogida de los hermanos de armas, con choque de manos y dulces palabras! ¡Se arrojan luego al fresco mar, para limpiar el sudor y fortalecer los cansados miembros, y entonces, rejuvenecidos y con buen ánimo, se sientan al festín, y de la copa vierten para la protectora Atena dulce vino, infantil ofrenda! ¡Oh Calias mío! ¡Este sentimiento de triunfo de la fuerza y la audacia!

Esto estaba dispuesto también para ti —me hizo saber, y yo hubiera querido ocultar en la tierra mi rostro incandescente, ¡tan violentamente se apoderó de mí la vergüenza ante los héroes de Homero y los nuestros! Estoy ahora decidido, cueste lo que cueste.

¡Tendrías que ver cómo, a puro artificio, impuse alegres colores al más serio apremio de mi corazón, para hacérmelo tolerable, y poder reírlo como una buena ocurrencia y olvidarlo!

[DEL PROYECTO PARA EL PROGRAMA DE *IDUNA*]

... Críticas doctas y biografías, así como toda especulación que pertenece sólo a la polémica, están fuera de nuestros fines.

Bonhomie, no fría frivolidad, fácil y clara ordenación, brevedad del todo — no afectados, petulantes brincos y singularidades.

EL PUNTO DE VISTA DESDE EL CUAL TENEMOS QUE CONTEMPLAR LA ANTIGÜEDAD

Soñamos con formación, piedad, etc., y no tenemos absolutamente ninguna; es adoptada — soñamos con originalidad e independencia, creemos decir algo totalmente nuevo, y todo esto es, sin embargo, reacción, como si dijéramos una débil venganza frente a la servidumbre con la cual nos hemos comportado hacia la Antigüedad. Parece en verdad que casi ninguna otra elección está abierta: ser oprimido por lo adoptado y positivo o, con brutal arrogancia, ponerse a sí mismo, como fuerza viviente, frente a todo lo aprendido, dado, positivo. Lo más difícil en esto parece ser el hecho de que la Antigüedad parece estar en contra de nuestro originario impulso, el cual se encamina a formar lo no-formado, a perfeccionar lo natural originario, de modo que el hombre nacido para el arte, de manera natural, prefiere lo crudo, no instruido, infantil, antes que un material formado, en el que, para quien quiere dar forma, hay ya elaboración previa. Y lo que fue fundamento general de la decadencia de todos los pueblos, a saber, que su originalidad, su viviente naturaleza propia, sucumbió bajo las formas positivas, bajo el lujo que sus padres habían producido *, esto parece ser también nuestro destino, sólo que en mayor medida, por cuanto un pasado casi ilimitado, que descubrimos o por instrucción o por experiencia, actúa y presiona sobre nosotros **. Por otro lado, nada parece ser más favorable que precisamente estas circunstancias en las que nos encontramos. *Hay, en efecto, una diferencia entre que aquel*

* Presentar ejemplos vivos.
** Desarrollar.

*impulso de formación actúe ciegamente y que lo haga con conciencia, que sepa de dónde procede y a qué aspira, pues la única falta de los hombres es que su impulso de formación se extravía, toma una dirección indigna, falsa en suma, o yerra el sitio que le es propio, o, cuando lo ha encontrado, a medio camino se detiene y permanece cabe los medios que debían conducirlo a su fin *. Que esto acontezca en grado mucho menor **, se asegura mediante el hecho de que sepamos de dónde procede y a dónde se encamina en general aquel impulso de formación, que conozcamos las direcciones esenciales en las cuales va al encuentro de su meta, que tampoco nos sean desconocidos los rodeos y descaminos que puede tomar, que, todo lo que antes de nosotros y en torno a nosotros ha surgido de aquel impulso,* lo consideremos como surgido del comunitario fundamento originario del cual ese impulso, en todas partes, surge con sus productos, que conozcamos las direcciones más esenciales que él tomó antes de nosotros y en torno a nosotros, así como sus extravíos alrededor de nosotros, y entonces, a partir del mismo fundamento que aceptamos, viviente y en todas partes igual, como el origen de todo impulso de formación, nos propongamos nuestra propia dirección, la cual es determinada mediante las pasadas direcciones puras e impuras, las cuales, con conocimiento de causa, no repetimos ***, de modo que en el FUNDAMENTO ORIGINARIO DE TODAS LAS OBRAS Y ACTOS DE LOS HOMBRES NOS SENTIMOS IGUALES Y EN UNIDAD CON TODOS, POR GRANDES O POR PEQUEÑOS QUE SEAN, pero en la particular dirección que nosotros tomamos ****...

---

* Ejemplos vivos.

** Cuidar especialmente.

*** No repetimos las direcciones puras, porque...

**** Nuestra particular dirección: *actuar*. Reacción contra la vivificación positiva de lo muerto mediante la *real unificación recíproca* de ello.

[NOTA SOBRE HOMERO]

N. B.—En las cartas sobre Homero, en primer lugar caracteres, luego situaciones, luego la acción, que, en la pieza de carácter, está por mor del carácter y del carácter principal, porque *del cambio de los tonos* [6]...

[6] *«Cambio», en expresiones como «cambio de los tonos», «cambio armónico», será siempre, en este volumen, traducción de* Wechsel; *para entenderlo correctamente, es preciso recordar toda la riqueza de sentido de la palabra castellana: tanto «de algo* a *algo» como «de algo* por *algo»; así pues, también: alternancia, interdependencia esencial.*

[SOBRE AQUILES, 1]

Me alegra que hayas hablado de Aquiles. Es mi favorito entre los héroes, tan fuerte y delicado, la flor más lograda y efímera del mundo de los héroes, «nacido para breve tiempo» según Homero, precisamente por ser tan hermoso. Casi quisiera pensar que el poeta antiguo lo deja aparecer tan poco en acción, y deja que los otros hagan ruido en tanto que su héroe permanece en la tienda, con el fin de profanarlo lo menos posible en medio del tumulto ante Troya. De Ulises podía el poeta contar bastantes cosas. Este es un saco lleno de calderilla, en el cual hay mucho que contar; con el oro se acaba mucho antes.

[SOBRE AQUILES, 2]

Pero por lo que más amo y admiro al poeta de todos los poetas es por su Aquiles. Es cosa única con qué amor y con qué espíritu ha penetrado y mantenido y realzado este carácter. Toma a los viejos Agamenón y Ulises y Néstor, con su sabiduría y su locura, toma al bullicioso Diomedes, toma a Ayax, ciegamente furioso, y tenlos frente al genial, todopoderoso, melancólicamente delicado hijo de los dioses, Aquiles, frente a este *enfant gâté* de la naturaleza, y cómo el poeta lo ha puesto en medio, al joven lleno de fuerza leonina y de espíritu y de gracia, entre la precocidad y la crudeza, y encontrarás en el carácter de Aquiles un milagro del arte. En el más bello contraste está el joven con Héctor, el noble, leal varón piadoso, que tan por completo es héroe por deber y exquisita conciencia moral, en tanto que el otro lo es todo por la riqueza de su bella naturaleza. Son tan contrapuestos entre sí como emparentados están, y por ello resulta tanto más trágico, cuando al final Aquiles aparece como enemigo mortal de Héctor. El amical Patroclo se asocia deliciosamente a Aquiles y, así, conviene exactamente al obstinado.

Se ve también cuán altamente estimaba Homero al héroe de su corazón. Frecuentemente ha sido tema de asombro por qué Homero, que quería cantar la cólera de Aquiles, casi no lo hace aparecer. No quería profanar al pupilo de los dioses en el tumulto ante Troya.

El ideal no podría aparecer todos los días. Y, en verdad, no podría el poeta cantarlo de modo más soberbio y delicado que dejándolo retraerse (porque el joven, en

su naturaleza genial, se siente, en cuanto infinito, infinitamente ofendido por Agamenón, ufano de su rango), de modo que cada merma de los griegos, desde el día en que en el ejército se echa de menos al singular, hace presente su superioridad sobre toda la espléndida muchedumbre de los señores y servidores, y, los raros momentos en que el poeta lo deja aparecer ante nosotros, su ausencia no hace otra cosa que ponerlos tanto más en la luz. Estos están además señalados con asombrosa fuerza, y el joven aparece en escena alternativamente quejoso y vengativo, inexpresablemente conmovedor y, luego, de nuevo terrible, lo uno tras lo otro, hasta que, al final, después de que su padecer y su saña han crecido hasta lo más alto, tras terrible ruptura la tormenta se sosiega, y el hijo de los dioses, poco antes de su muerte, que él conoce de antemano, se reconcilia con todo, incluso con el viejo padre Príamo.

Esta última escena es celeste tras todo lo que la precede.

UNA PALABRA SOBRE LA ILIADA

Uno está a veces en desacuerdo consigo mismo sobre las preeminencias de diferentes hombres, y casi en una perplejidad como la de los niños cuando se les pregunta a quién quieren más entre aquellos que les tocan de cerca; cada uno tiene su propia excelencia y con ello su propia falta. Este se nos recomienda porque cumple perfectamente aquello en lo que vive, en cuanto que su ánimo y su entendimiento se han formado para una situación más limitada, pero conforme con la naturaleza humana; lo llamamos un hombre natural, porque él y su esfera simple son un todo armónico, pero, comparado con otros, parece en cambio tener falta de energía y también de profundo sentimiento y espíritu. Otro nos interesa más por la magnitud, el vigor y la tenacidad de sus fuerzas e intenciones, por el denuedo y la abnegación, pero nos parece demasiado tenso, demasiado difícil de contentar, demasiado unilateral en algunos casos, demasiado en contradicción con el mundo. Otro, por su parte, nos gana por la mayor armonía de sus fuerzas internas, la plenitud, integridad y alma con que acoge las impresiones, por la significación que, por ello mismo, un objeto, el mundo que le rodea, en lo singular y en el todo, tiene —puede tener— para él, significación que, en tal caso, se encuentra también en sus manifestaciones sobre el objeto; y, como la no significatividad nos causa más dolor que cualquier otra cosa, nos será especialmente grato aquel que nos toma, a nosotros y aquello en lo que vivimos, de un modo verdaderamente significante, tan pronto como pueda hacernos captable bastante fácilmente y por completo

su modo de ver y de sentir; pero no raramente estamos tentados a pensar que él, en tanto que siente el espíritu del todo, tiene demasiado escasamente a la vista lo singular, que, si otros por los árboles no ven el bosque, él en pro del bosque olvida los árboles, que, pese a toda su alma, es bastante incomprensivo y, por ello, también para otros incomprensible.

Además, nos decimos también que ningún hombre puede en su vida externa ser todo a la vez; que, para tener en el mundo un ser-ahí y una conciencia, tiene uno que decidirse por algo; que inclinación y circunstancias determinan a uno a esta peculiaridad, al otro a otra; que, sin duda, esta peculiaridad llega a ser luego lo más manifiesto; que, sin embargo, otras preeminencias que echamos de menos, no por eso faltan del todo en un carácter genuino, y sólo yacen más al fondo; que estas preeminencias echadas de menos...

SOBRE LOS DIFERENTES MODOS DE POESIA

Uno está a veces en desacuerdo consigo mismo sobre las preeminencias de diferentes hombres. Cada uno tiene su excelencia y con ello su propia falta. Este nos place por la simplicidad, puntualidad e ingenuidad con que progresa en una dirección determinada que él se ha propuesto. Los momentos de su vivir se siguen ininterrumpida y fácilmente, todo en él tiene su lugar y su tiempo; nada se tambalea, nada se turba, y, porque él permanece en lo habitual, por eso mismo raramente está expuesto a gran fatiga y gran duda. Determinado, claro, siempre igual y moderado, y adecuado al lugar y al instante, y plenamente en la actualidad, nunca nos es importuno, a no ser que estemos demasiado en tensión y demasiado exaltados; nos deja tal como somos, nos entendemos fácilmente con él; precisamente no nos hace avanzar mucho, tampoco nos interesa propiamente a fondo; pero también es cierto que no siempre deseamos esto, y, en particular, bajo conmociones violentas no tenemos por de pronto necesidad más auténtica que la de un trato tal, un objeto tal, cabe el cual nos encontremos de nuevo lo más fácilmente posible en un equilibrio, en calma y claridad.

Al carácter descrito lo llamamos preeminentemente *natural*, y con este homenaje estamos tan en razón, al menos, como uno de los siete sabios, el cual, en su lenguaje y modo propio de representación, afirmó que todo es — surgido del agua. Pues, si en el mundo moral la naturaleza, como efectivamente parece, en su progreso parte siempre de las más simples relaciones y modos de

vida, entonces no sin razón deben aquellos caracteres llanos ser llamados los caracteres originarios, los más naturales.

... ...

, es necesario, para todo el que quiera manifestar su opinión sobre ello, ante todo explicarse en palabras y conceptos firmes.

Así también aquí.

El tono natural, preeminentemente propio del poema épico, es fácilmente reconocible ya en su cara exterior.

Un solo pasaje de Homero es bastante para que se pueda decir lo que en conjunto puede decirse de este tono. (Como en general, en un buen poema, un período puede representar toda la obra, así vemos que ocurre con este tono y este poema.) Elijo el discurso de Fénix en el que pretende mover al enojado Aquiles a reconciliarse con Agamenón y ayudar de nuevo a los aqueos en la lucha contra los troyanos[1]:

Te hice cuan grande eres, Aquiles, semejante a los
[dioses,
amándote de corazón; pues no querías con otro
ni ir al banquete ni tomar parte dentro, en el palacio,
hasta que, sentándote yo en mis rodillas,
de carne te saciaba, habiéndola cortado en trozos
[y teniéndote el vino.
Muchas veces me mojaste de un lado a otro en el
[pecho la túnica
vomitando vino, en la trabajosa niñez.
Mucho, pues, padecí por ti y muchas fatigas sufrí,
pensando: no me concedieron los dioses una
[descendencia
de mí; pero a ti, Aquiles, semejante a los dioses, hijo
te hice, para que algún día apartes de mí el terrible
[infortunio.
Doma, Aquiles, el aliento grande; no conviene que tú

[1] Ilíada, *canto noveno (I), versos 485-498. Traducimos del griego. Hölderlin emplea la traducción de Voss.*

tengas un corazón sin piedad; los mismos dioses
[son flexibles,
de los cuales es mayor la virtud y el honor y la
[fuerza.

El tono detallado, continuo, efectivamente verdadero, salta a la vista.

Y, así, también en amplitud mayor se atiene luego el poema épico a lo efectivamente real. Es, si se lo considera (meramente) en su peculiaridad, una pintura de carácter, y sólo contemplada por completo desde este punto de vista la Ilíada misma interesa y se explica por todos los lados *. En una pintura de carácter están, además, en su lugar esencial todas las demás preeminencias del tono natural. Esta *visible* unidad sensible, el que todo surja preeminentemente del héroe y retorne a él, el que comienzo y catástrofe y final estén ligados a él, el que todos los caracteres y situaciones en toda su multiplicidad, junto con todo lo que acontece y es dicho, estén enderezados, como los puntos de una línea, al momento en que él aparece en escena en su más alta individualidad, *esta* unidad es, como fácilmente se entiende, posible sólo en una obra que pone su fin propio en la presentación de caracteres, y en la que la fuente principal reside en el carácter principal.

Así, de este punto resulta también la tranquila moderación, que es tan propia del tono natural, la cual muestra los caracteres tan dentro de sus límites y los matiza suavemente de múltiple manera.

En el modo poético de que tratamos, el artista es tan moderado no porque tenga este proceder por el único poético, evita —por ejemplo— los extremos y contrastes no porque no quiera usar de ellos en ningún caso; más bien sabe que hay extremos y contrastes de las personas, los acontecimientos, los pensamientos, las pasiones, las imágenes, las sensaciones, poéticamente verdaderos en el

* Y si los sucesos y circunstancias, en los cuales se presentan los caracteres, son desarrollados tan detalladamente, es ante todo porque, precisamente ante los hombres que viven en ellos, aparecen así, sin haber sido muy alterados y expulsados del temperamento y manera habituales.

lugar justo; sólo los excluye por cuanto no vienen bien para la presente obra; él tenía que elegirse una posición firme, y ésta es ahora el individuo, el carácter de su héroe, tal como, por naturaleza y formación, ha ganado un determinado ser-ahí propio, una realidad efectiva. Pero precisamente esta individualidad del carácter se pierde necesariamente en los extremos. Si Homero no hubiera mantenido de modo tan delicado a su inflamable Aquiles cuidadosamente al margen del tumulto, apenas distinguiríamos al hijo de los dioses del elemento que le rodea, y sólo donde lo encontramos tranquilo en su tienda, como con la lira alegra su corazón y canta hazañas de los hombres en tanto que su Patroclo se sienta enfrente y permanece en silencio hasta que él termina el canto, sólo aquí tenemos al joven justamente ante los ojos.

Así, pues, para mantener la individualidad del carácter presentado, de la cual, para él, se trata ahora ante todo, para eso es el poeta épico tan absolutamente moderado.

Y, si las circunstancias en las que los caracteres épicos se encuentran son presentadas con tanta exactitud y detalle, no es porque el poeta ponga todo valor poético en esa circunstancialidad. En otra ocasión la evitaría en cierta medida; pero aquí, donde su punto de vista es la individualidad, la realidad efectiva, el ser-ahí determinado del carácter, también el mundo circundante debe aparecer desde este punto de vista. Y, que, desde este punto de vista, los objetos circundantes aparecen precisamente en aquella exactitud, lo experimentamos en nosotros mismos tantas veces como, en nuestro propio temperamento más habitual, estamos presentes sin perturbación a las circunstancias en que nosotros mismos vivimos.

Quisiera aún añadir algunas cosas, si no fuese porque temo extraviarme. Añado que este detalle en las circunstancias presentadas es reflejo de los caracteres solamente en la medida en que ellos son individuos en general, y todavía no determinados más de cerca. Lo circundante puede aún ser ajustado de otra manera al carácter. En la Ilíada, a fin de cuentas, la individualidad de Aquiles, que, sin duda, está hecha para ello, se comunica más o menos a todo y a cada cosa que le rodea, y no sólo a las circunstancias, también a los caracteres. En los juegos

que se disponen en honor de Patroclo muerto, los demás héroes del ejército griego portan, más perceptible o imperceptiblemente, casi todos el color de él, y al final el viejo Príamo parece, en todo su dolor, aún rejuvenecerse ante el héroe, que, sin embargo, era su enemigo.

Pero se ve fácilmente que esto último sobrepasa ya el tono natural tal como hasta ahora ha sido considerado y descrito, en su *mera* peculiaridad.

En ésta actúa, de todos modos, ya favorablemente sobre nosotros, mediante su detalle, su constante cambio, su efectiva realidad.

[REFLEXION]

Hay grados del entusiasmo. Desde la alegría, que es el más bajo, hasta el entusiasmo del general que, en medio de la batalla, bajo el discernimiento mantiene poderoso el genio, hay una escala infinita. En este subir y bajar está la vocación y el deleite del poeta.

*

Hay inversiones de las palabras en el período. Pero mayor y más eficaz tiene que ser la inversión de los períodos mismos. La posición lógica de los períodos —en la que al fundamento (al período fundamental) sigue el devenir, al devenir el fin, al fin la finalidad, y las oraciones subordinadas cuelgan siempre detrás de las principales a las cuales se refieren inmediatamente— es, sin duda, para el poeta, utilizable sólo muy raras veces.

*

La medida del entusiasmo que es dado a cada individuo: que uno junto a más grande fuego, otro sólo junto a fuego más débil, conserva en el grado necesario la reflexión. Allí donde la sobriedad te abandona, allí está el límite de tu entusiasmo. El gran poeta nunca está olvidado de sí mismo, por mucho que se eleve por encima de sí mismo. Se puede también *caer* en la altura, tanto como en el abismo. Lo último lo impide el espíritu elástico, lo primero la gravedad que reside en el sobrio meditar. Pero el sentimiento es, desde luego, la mejor sobriedad y reflexión del poeta, cuando el sentimiento es recto y cálido

y claro y poderoso. Es rienda y espuela para el espíritu. Mediante calor impulsa el espíritu hacia adelante, mediante delicadeza y rectitud y claridad le prescribe el límite y lo retiene, que no se pierda; y así es a la vez entendimiento y voluntad. Pero, si es demasiado delicado y muelle, entonces se hace mortal, un gusano royente. Si el espíritu se limita, entonces el sentimiento siente demasiado angustiosamente la momentánea traba, se hace demasiado cálido, pierde la claridad, y empuja al espíritu con un desasosiego incomprensible a lo ilimitado; si el espíritu es más libre y se levanta momentáneamente por encima de la regla y del material, entonces el sentimiento teme demasiado angustiosamente que el espíritu se pierda, tal como antes temía la restricción, se hace gélido y sordo, y rinde al espíritu a que éste zozobre y se estanque, y se gaste en superflua duda. Una vez que el sentimiento está así enfermo, nada mejor puede el poeta que esto: puesto que lo conoce, en ningún caso se dejará intimidar por él, y hará caso del sentimiento sólo en medida tal que el poeta avance de manera algo más contenida y, tan ligeramente como sea posible, se sirva del entendimiento para rectificar momentáneamente el sentimiento —restrictivo o liberador— y, cuando se haya ayudado de este modo muchas veces, devolver al sentimiento la natural seguridad y consistencia. De modo general, ha de acostumbrarse a no querer alcanzar en los momentos singulares el todo que se propone, y a soportar lo momentáneamente incompleto; su deleite debe ser que él se sobrepase a sí mismo de un instante a otro *en la medida y modo en que la cosa lo exige*, hasta que al final el tono principal de su todo se imponga. No debe pensar que sólo en el *crescendo* de lo más débil a lo más fuerte puede sobrepasarse a sí mismo; fingiría, y se tensaría en exceso; tiene que sentir que gana en ligereza lo que pierde en significatividad, que bien suple la calma a la vehemencia y la sensatez al empuje, y, así, en el progreso de su obra no habrá un solo tono necesario, que no sobrepase en cierta medida al precedente, y el tono dominante lo será sólo porque el todo está compuesto de esta y ninguna otra manera.

*

Sólo esto es la más verdadera verdad: aquella en la que también el error, por cuanto ella lo contiene en el todo de su sistema, lo pone en su tiempo y en su sitio, se hace verdad. Ella es la luz que alumbra a sí misma y a la noche. Esto también es la más alta poesía, en la que también lo no poético, por cuanto ello es dicho en el tiempo y el lugar justos dentro del todo de la obra de arte, se hace poético. Pero, para esto, veloz concepto es máximamente necesario. Cómo puedes emplear la cosa en el lugar justo si aún permaneces tímidamente sobre ella y no sabes cuánto hay en ella, cuánto o cuán poco hacer de ella. Es eterno contento, es divino gozo, que uno ponga todo singular en aquel sitio, del todo, al que pertenece; por ello, sin entendimiento, o sin un sentimiento organizado de parte a parte, no hay perfección, no hay vida.

*

¿Tiene el hombre que perder en habilidad de la fuerza y del sentido lo que gana en espíritu comprehendente? ¡Ninguna de ambas cosas es nada sin la otra!

*

A partir de gozo has de comprender lo puro en general, los hombres y las otras esencias, aprehender «todo lo esencial y caracterizante» de ellas, y reconocer todas las relaciones una tras otra, y repetirte en su conexión las partes constitutivas de ello hasta que de nuevo la intuición viviente provenga *más objetivamente* del pensamiento; a partir de gozo, antes de que entre en juego la necesidad; el entendimiento, que sólo de necesidad viene, está siempre inclinado a un solo lado.

El amor, por el contrario, de buen grado delicadamente descubre (si el ánimo y los sentidos no se han vuelto tímidos y turbios por duro destino y moral de monje) y no quiere pasar por alto nada, y allí donde encuentra presuntos errores o faltas (partes que en lo que ellas son o por su posición y movimiento se apartan momentáneamente del todo) sólo tanto más íntimamente siente e intuye el todo. Por eso debiera todo conocer em-

pezar por el estudio de lo bello. Pues mucho ha ganado el que puede comprender la vida sin dolor. Por lo demás, pasión y exaltada ilusión son también cosa buena, devoción que no quiere tocar la vida, que no quiere conocerla, y luego desesperación, cuando la vida misma surge de su infinitud. El hondo sentimiento de la condición mortal, del cambio, de las limitaciones temporales suyas propias, excita al hombre a que ensaye mucho, a que ejerza todas sus fuerzas, y no lo deja prosperar en la ociosidad, y uno se mueve en torno a quimeras hasta que finalmente encuentra de nuevo algo verdadero y real para el conocimiento y la ocupación. En tiempos buenos, raramente hay ilusos. Pero, cuando para el hombre hay carencia de grandes objetos puros, entonces él produce de esto y aquello un fantasma cualquiera y cierra los ojos, de modo que pueda interesarse por ello y vivir para ello.

*

Todo viene a parar en que los excelentes no excluyan demasiado de sí lo inferior, los más hermosos lo bárbaro, y que, sin embargo, tampoco se mezclen demasiado con ello, *que reconozcan netamente y sin pasión la distancia que hay entre ellos y los otros y a partir de este conocimiento obren y sufran.* Si se aíslan demasiado, se ha perdido la eficacia, y se hunden en la soledad. Si se mezclan demasiado, de nuevo no es posible una justa eficacia, porque, o bien hablan y actúan frente a los otros como frente a sus iguales y pasan por alto el punto en el que éstos tienen carencia y en el que tienen ante todo que ser conmovidos, o bien se encaminan demasiado tras éstos y repiten la mala manera que debían purificar; en ambos casos no producen nada y tienen que pasar, porque, o bien se manifiestan a la ventura, siempre sin eco, y permanecen solitarios con todo su esforzarse y rogar, o bien acogen en sí demasiado servilmente lo extraño, más común, y con ello se ahogan.

PERO LOS SABIOS...

Pero los sabios, que distinguen sólo con el espíritu, sólo de manera universal, se apresuran a volver de nuevo al puro ser, y caen en una indiferencia tanto más grande por cuanto creen haber distinguido suficientemente, y toman por eterna la no-contraposición a la que han retornado. Han engañado a su naturaleza con el más bajo grado de la realidad efectiva, con la sombra de la realidad efectiva, la contraposición y distinción ideales, y su naturaleza se venga...

[CAMBIO DE LOS TONOS][8]

¿No se resuelve en lo heroico la catástrofe ideal por el hecho de que el tono natural del comienzo se convierte en lo contrario?

¿No se resuelve en lo ideal la catástrofe natural por el hecho de que el tono heroico del comienzo se convierte en lo contrario?

¿No se resuelve en lo natural la catástrofe heroica por el hecho de que el tono ideal del comienzo se convierte en lo contrario?

Cierto para el poema épico. El poema trágico va un tono más allá, el lírico emplea este tono como contraste y, de este modo, en cada estilo, retorna a su tono inicial; o bien: el poema épico cesa con su contraste inicial, el trágico con el tono de su catástrofe, el lírico consigo mismo, de modo que el final lírico es ingenuo ideal, el trágico es ingenuo heroico, el épico es ideal heroico.

Lírico				Trágico			
ingenuo	heroico	ideal	ideal	ingenuo	heroico		
ideal	ingenuo	heroico	heroico	ideal	ingenuo		

[8] *Mantenemos este ensayo en el lugar de orden en que figura en la edición de Beissner. Quizá resulte menos oscuro si se lo relee después de haber leído los dos siguientes. Daremos unas brevísimas indicaciones para la lectura, aunque ello sea salirse de los naturales límites de estas notas.*

Epico

heroico ingenuo — ideal heroico — ingenuo ideal

Lírico[9]

ingenuo *ideal*, heroico *ingenuo*, ideal *heroico* — heroico *ideal*,
ideal *ingenuo*, ingenuo *heroico*, heroico *ideal*

Trágico

ideal *heroico*, ingenuo *ideal*, heroico *ingenuo* — ingenuo *heroico*,
heroico *ideal*, ideal *ingenuo*, ingenuo *heroico*

Epico

heroico *ingenuo*, ideal *heroico*, ingenuo *ideal* — ideal *ingenuo*,
ingenuo *heroico*, heroico *ideal*, ideal *ingenuo*

L.[10]	T.	N.
ingenuo ideal	ideal heroico	heroìco ingenuo
heroico ingenuo	ingenuo ideal	ideal heroico
(ideal heroico	(heroìco ingenuo	(ingenuo ideal)
heroico ideal)	ingenuo heroico)	ideal ingenuo)
ideal ingenuo	heroico ideal	ingenuo heroico
ingenuo heroico	ideal ingenuo	heroico ideal
heroico ideal	ingenuo heroico	ideal ingenuo

[9] *En cada una de las parejas de términos de la tabla que aquí empieza el primer término designa el «tono fundamental»; el segundo (en* cursiva), *el «carácter artístico». La «cesura» o «catástrofe» está representada por «—».*

[10] *La tabla que ahora empieza (a tres columnas) parece ser una nueva presentación de la precedente. También aquí el segundo término de cada pareja designa el «carácter artístico»; el primero, el «tono fundamental».* Ay. *y* Ant. *designan, respectivamente,* Ayax *y* Antígona, *de Sófocles. Mantenemos la «N.», abreviatura de* naiv *(«ingenuo») o de* natürlich *(«natural»), palabras ambas que designan el carácter artístico propio del poema épico. El trazo* ⁀ *representa la cesura.*

Ay.
o a la inversa

heroico ideal
ideal ingenuo
(ingenuo heroico)
(heroico ingenuo)
ideal heroico
ingenuo ideal
heroico ingenuo
Ant.

id.[11]	in.	her.	id.	/ ing.	her.	id.
ing.	her.	id.	ing.	/ her.	id.	in.
(her.	id.	in.	h.	/ id.	in.	her.
(id.	in.	her.	id.	/ in.	h.	id.
in.	her.	id.	in.	/ her.	id.	in.
her.	id.	in.	h.	/ id.	in.	h.
id.	in.	h.	id.	/ in.	h.	id.
her.	id.	in.	h.	/ id.	in.	h.
id.	in.	h.	id.	/ in.	h.	id.
(in.	h.	id.	in.	/ h.	id.	in.
(h.	id.	in.	h.	/ id.	in.	h.
id.	in.	h.	id.	/ in.	h.	id.
in.	h.	id.	in.	/ h.	id.	in.
h.	id.	in.	h.	/ id.	in.	h.
in.	h.	id.	in.	h.	id.	in.
(h.	id.	in.	h.	id.	in.	h.
(id.	in	h.	id.	in.	h.	id.
in.	h.	id.	in.	h.	id.	in.
h.	id.	in.	h.	id.	in.	h.
id.	in.	h.	id.	in.	h.	id.
in.	h.	id.	in.	h.	id.	in.

[11] *Nuevo desarrollo de las mismas tablas precedentes; ahora sólo se indican los tonos de «carácter artístico». Las siete primeras líneas se refieren al género lírico; las siete siguientes, al trágico; las siete últimas, al épico. La lectura, dentro de cada uno de los tres bloques, es indiferentemente horizontal o vertical. La cesura se marca en la horizontal por /, y en la vertical, por* ⁀ .

1 [12]	2	3	4	5	6	7
h. id. n. h.	inhi.	nhin.	hinh	ìnhi	nhin	hinh.
hinhinh	inhinhi	nhinhin	hinhinh	inhinhi	nhinhi	hinh.

[12] *Abreviación del bloque (de la tabla precedente) referente al género trágico; «n» es abreviatura de «ingenuo»* (naiv).

[SOBRE EL MODO DE PROCEDER DEL ESPIRITU POETICO]

Cuando el poeta se ha hecho dueño del espíritu, cuando ha sentido y se ha apropiado el alma comunitaria, que es común a todo y propia de cada uno, la ha mantenido firmemente y se ha asegurado de ella, cuando, además, está cierto del libre movimiento, del armónico cambio y esfuerzo continuado en el que el espíritu está inclinado a reproducirse en sí mismo y en otros; cuando lo está del bello progreso diseñado en el ideal del espíritu y de sus poéticos modos de inferencia; cuando ha entendido que un conflicto necesario surge entre la más originaria exigencia del espíritu, la cual se encamina a la comunidad y al unitario ser-a-la-vez de todas las partes, y la otra exigencia, la cual le ordena salir de sí y en un hermoso progreso y cambio reproducirse en sí mismo y en otros; cuando este conflicto en todo momento lo mantiene firmemente y lo arrastra más allá, sobre el camino del cumplimiento; cuando él ha entendido además que aquella comunidad y parentesco de todas las partes, aquel contenido espiritual, no sería en absoluto sentible si éstas no fuesen diversas según el contenido sensible, según el grado, incluso dejando aparte el cambio armónico, incluso junto a la igualdad de la forma espiritual (del ser-a-la-vez y ser-juntos); que, además, aquel cambio armónico, aquel esfuerzo continuado, a su vez no sería sentible, y sería un ligero juego de sombras vacío, si las partes cambiantes, incluso junto a la diversidad del contenido *sensible*, no permaneciesen, en medio del cambio y el continuado esfuerzo, iguales a sí en la forma *sensible;* cuando ha entendido que *aquel con-*

flicto entre contenido espiritual (el parentesco de todas las partes) *y forma espiritual* (el cambio de todas las partes), entre el persistir y el continuado esfuerzo del espíritu, *se resuelve por el hecho de* que en el mismo esfuerzo continuado del espíritu, en el cambio de la forma espiritual, la *forma del material permanece idéntica en todas las partes*, y que ella suple exactamente tanto como del originario parentesco y unidad de las partes tiene que ser perdido en el cambio armónico; que ella constituye el *contenido* objetivo en contraste con la forma espiritual, y da a ésta su plena significación; que, por el otro lado, *el cambio material* del *material*, que acompaña a lo eterno del contenido *espiritual*, la multiplicidad del material, satisface las exigencias que el espíritu hace *en su progreso*, las cuales mediante la *exigencia de la unidad y eternidad* son *detenidas en cada momento;* que precisamente este cambio material constituye la forma objetiva, la figura, en contraste con el contenido espiritual; cuando ha entendido que, por otra parte, *el conflicto* entre el *cambio material* y la *identidad material* es resuelto *por el hecho de* que la pérdida de identidad material *, de apasionado progreso que huye de

* ¿Identidad material? Tiene que ser originariamente en el material, antes del cambio material, lo que en el espíritu es la unidad antes del cambio ideal, tiene que ser el punto de contacto sensible de todas las partes. El material también tiene, en efecto, como el espíritu, que ser *apropiado* por el poeta y *firmemente tenido* por él, con libre interés, una vez que está presente en su entero proyecto, cuando la impresión que él ha producido en el poeta, el primer placer, que pudo ser casual, ha sido investigado y se ha encontrado que es receptivo para el tratamiento del espíritu y eficaz, adecuado, para el fin de que el espíritu se reproduzca en sí mismo y en otros; cuando, después de esta indagación, la impresión ha sido de nuevo sentida y de nuevo invocada en todas sus partes, y comprendida en un efecto sentido todavía inexpresado. Y este efecto es propiamente la identidad del material, porque en él se concentran todas las partes. Pero es dejado sin determinación; el material está aún sin desarrollar. Tiene que ser claramente expresado en todas sus partes y, precisamente por este medio, debilitado en la vitalidad de su impresión total. Tiene que ser así, porque, en el efecto inexpresado, el material está ciertamente presente para el poeta, pero no para otros, y, además, en el efecto inexpresado, el espíritu todavía no ha reproducido efectivamente esto, sino que dicho efecto sólo da al espíritu a conocer la capacidad que para ello reside en el material, y le da

la interrupción, es suplida mediante el *contenido espiritual*, que continuamente suena e iguala todo, y la pérdida de multiplicidad material, que, por el avance más rápido hacia el punto principal y la impresión, en virtud de esta identidad material, tiene lugar, es suplida por la ideal forma espiritual siempre cambiante; cuando ha entendido cómo, de manera inversa, precisamente el conflicto entre tranquilo contenido espiritual y cambiante forma espiritual, en la medida en que son imposibles de unir, e igualmente el conflicto entre *cambio* material y progresión material *idéntica* hacia el momento principal, en la medida en que son imposibles de unir, hace *sentible* lo uno como lo otro; cuando, finalmente, ha entendido cómo el conflicto del contenido espiritual y la forma ideal, por una parte, y del cambio material y el esfuerzo de progresión idéntico, por otra parte, se unen en los puntos de calma y momentos principales, y, en la medida en que no pueden unirse en éstos, también precisamente en ellos y por ello se hacen sentibles y son sentidos; cuando ha entendido todo esto, entonces para él todo depende de la receptividad del material para el contenido ideal y para la forma ideal. Si él está cierto y es dueño de lo uno como de lo otro, de la receptividad del material como del espíritu, entonces no puede fracasar en el momento principal.

Ahora bien, el material que es preeminentemente receptivo para lo ideal, para su contenido, para la metáfora y su forma, el tránsito, ¿cómo tiene que estar constituido?

El material, o bien es una serie de acontecimientos o de intuiciones, realidades efectivas a describir, a pintar, subjetiva u objetivamente, o bien es una serie de afanes, representaciones, pensamientos o pasiones, necesidades a designar subjetiva u objetivamente, o bien una serie de fantasías, posibilidades a las que hay que dar forma sub-

---

asimismo una aspiración a realizar la reproducción. El material tiene, pues, que ser dividido, la impresión total tiene que ser mantenida, y la identidad tiene que devenir un esfuerzo de progresión de un punto a otro, donde, en efecto, se encuentra la impresión total en cuanto que el punto inicial y el punto medio y el punto final se tienen en la más íntima relación, de modo que en la conclusión el punto final retorna sobre el punto inicial y éste sobre el punto medio.

jetiva u objetivamente **. En los tres casos, el material tiene que ser susceptible del tratamiento ideal, que es lo que ocurre cuando hay un fundamento auténtico para los acontecimientos, las intuiciones, que deben ser contados, descritos, o para los pensamientos y pasiones que deben ser designados, o para las fantasías a las que debe darse forma; cuando los acontecimientos o intuiciones proceden de justos afanes, los pensamientos y pasiones de una cosa justa, las fantasías de una sensación bella. Este fundamento del poema, su significación, debe constituir el tránsito entre la expresión, lo presentado, el material sensible, lo propiamente expresado en el poema, y el espíritu, el tratamiento ideal. La significación del poema puede decirse de dos maneras, del mismo modo que el espíritu, lo ideal, como también el material, la presentación, se dicen de dos maneras, a saber: en cuanto que ello se entiende aplicado o no aplicado. Sin aplicación, estas palabras no dicen otra cosa que el modo de proceder poético, tal como, genialmente y guiado por el juicio, es señalable en todo negocio genuinamente poético; con aplicación, designan aquellas palabras la adecuación del círculo de efectos poético de cada caso a aquel modo de proceder, la posibilidad, que reside en el elemento, de realizar aquel modo de proceder, de modo que puede decirse que en el elemento de cada caso reside objetiva y realmente algo ideal frente a lo ideal, viviente frente a lo viviente, individual frente a lo individual, y sólo se pregunta qué hay que entender por tal círculo de efectos. Es aquello en lo cual y a propósito de lo cual el negocio y proceder poético de cada caso se realiza, el vehículo del espíritu, mediante el cual él se reproduce en sí mismo y en otros. *En* sí, el círculo de efectos es más amplio que el espíritu poético, pero no lo es *para* sí mismo. En tanto que es considerado en la conexión del mundo, es más amplio;

** Si es significación la sensación, entonces la presentación es figurativa y el tratamiento espiritual se muestra episódicamente.

Si es significación la intuición intelectual, entonces la expresión, lo material, es pasional, el tratamiento espiritual se muestra más en el estilo.

Si la significación es un fin más propiamente tal, entonces la expresión es sensible, el tratamiento libre es metafórico.

en tanto que es tenido firmemente por el poeta y apropiado por él, está subordinado. Está, según la tendencia, según el contenido de su aspiración, enfrentado al negocio poético, y demasiado fácilmente el poeta es desviado del camino por su material, en cuanto que éste, tomado de la conexión del mundo viviente, se resiste a la limitación poética, en cuanto que no quiere servir meramente al espíritu como vehículo, en cuanto que, aun si ha sido elegido justamente, su primer y más próximo progreso es, con respecto al espíritu, contraposición y espuela con respecto al cumplimiento poético, de modo que su segundo progreso tiene que ser en parte incumplido, en parte cumplido.

Pero tiene que mostrarse cómo, no obstante este conflicto en el que el espíritu poético en su negocio está con el elemento y círculo de efectos de cada caso, este círculo de efectos es, sin embargo, favorable al espíritu poético, y cómo aquel conflicto se resuelve, cómo en el elemento que el poeta se elige como vehículo reside, con todo, una receptividad para el negocio poético, y cómo el espíritu poético realiza en sí todas las exigencias, todo el modo de proceder poético en lo que tiene de metafórico, de hiperbólico y en su carácter[12 bis], no de otro modo que en acción recíproca con el elemento, el cual, ciertamente, en su inicial tendencia empuja en contra, y precisamente está puesto enfrente, pero en el punto medio se une con aquél.

Entre la expresión (la presentación) y el libre tratamiento ideal reside la fundamentación y significación del poema. Ella es lo que da al poema su seriedad, su firmeza, su verdad, ella asegura el poema frente a la posibilidad de que el libre tratamiento ideal se vuelva en vacía manera y la presentación en vanidad. Ella es lo sensible espiritual, lo material formal del poema; y, si el tratamiento ideal, en su metáfora, su tránsito, sus episodios, es más unificante y, al contrario, es más separadora la expresión, la presentación, en sus caracteres, su pasión, sus individualidades, entonces la significación se tiene entre ambos, se señala en ser por todas partes contrapuesta a sí misma: en que, en vez de que el espíritu compare todo lo que es contra-

[12 bis] En el texto de Hölderlin hay aquí un espacio en blanco, correspondiente a lo que podría ser un adjetivo.

puesto según la forma, ella separa todo lo unitario, fija todo lo libre, universaliza todo particular, porque con arreglo a ella lo tratado no es meramente un todo individual, ni un todo ligado en un todo con su contrapuesto armónico, sino un todo en general, y la ligazón con el contrapuesto armónico es posible también mediante un contrapuesto según la tendencia individual, pero no según la forma; en que ella une por contraposición, por contacto de los extremos, en cuanto que éstos son comparables no por el contenido, pero sí en la dirección y el grado de la contraposición, de modo que ella *compara* también *lo más contradictorio* y es absolutamente hiperbólica, que ella no progresa por contraposición en la forma, donde lo primero está emparentado con lo segundo según el contenido, sino por contraposición en el contenido, donde lo primero es por la forma igual a lo segundo, de modo que la tendencia ingenua y la heroica y la ideal se contradicen en el objeto de su tendencia, pero son comparables en la forma del conflicto y del aspirar, y unitarias según la ley de la actividad, por lo tanto unitarias en lo más universal, en la vida.

Precisamente por esto, por este proceder hiperbólico, según el cual lo ideal, lo armónicamente contrapuesto y ligado, es considerado no meramente como esto, como vida bella, sino también como vida en general, por lo tanto también como capaz de otro estado, y precisamente no de otro armónicamente contrapuesto, sino directamente contrapuesto, extremo, de modo que este nuevo estado sólo es comparable con el anterior mediante la idea de la vida en general, —precisamente por esto el poeta da a lo ideal un comienzo, una dirección, una significación. Lo ideal en esta figura es el fundamento subjetivo del poema, fundamento del cual se parte y al cual se retorna, y, puesto que la interior vida ideal puede ser captada en diversos temperamentos [13], puede ser considerada como vida en general, como algo universalizable, como algo fijable, como algo separable, así hay también diversos modos de la fundamentación subjetiva; o bien el temperamento ideal es compren-

[13] *Traducimos* Stimmung *por «temperamento»; el lector debe relacionar esta palabra más con la música que con la psicología.*

dido como sensación, y entonces es él el fundamento subjetivo del poema, el temperamento principal del poeta en todo el negocio, y, precisamente porque es firmemente mantenido como sensación, resulta mediante la fundamentación considerado como un *universalizable*, —o bien es fijado como aspiración, y entonces llega a ser él el temperamento principal del poeta en todo el negocio, y el hecho de que esté fijado como aspiración hace que mediante la fundamentación sea considerado como *cumplible;* o bien es firmemente mantenido como intuición intelectual, y entonces es ésta el temperamento fundamental del poeta en todo el negocio, y precisamente el hecho de que haya sido firmemente mantenido como intuición intelectual hace que sea considerado como *realizable.* Y así la fundamentación subjetiva exige y determina una fundamentación objetiva y la prepara. En el primer caso, pues, el material será comprendido *primeramente* como universal, en el segundo como cumpliente, en el tercero como aconteciente.

Una vez que la libre vida poética ideal ha sido así fijada y que, según fue fijada en cada caso, le ha sido dada su significatividad, como universalizable, como cumplible, como realizable; una vez que, de este modo, ella está ligada, mediante la idea de la vida en general, con su directamente contrapuesto y tomada hiperbólicamente, entonces falta todavía en el modo de proceder del espíritu poético un punto importante, mediante el cual ese espíritu da a su negocio no el temperamento, el tono, tampoco la significación y dirección, pero sí la realidad efectiva.

Considerada como vida *poética pura*, la vida poética, *según su contenido*, en cuanto que en virtud de lo armónico en general y del defecto temporal está *ligada* con algo *armónicamente contrapuesto*, permanece, en efecto, absolutamente unitaria consigo misma, y sólo en el cambio de las formas está contrapuesta, sólo en el modo, no en el fundamento, de su esfuerzo de progresión; es sólo más agitada o más tensa o más arrojada, sólo casualmente más o menos interrumpida. *Considerada* como vida determinada y fundamentada mediante la reflexión poética en virtud de la idea de la vida en general y del defecto en medio de la unitariedad, comienza con un temperamento característico ideal, ya no es algo ligado con algo armónicamente

contrapuesto en general, está presente como tal en determinada forma y progresa en el cambio de los temperamentos, en el que en cada caso el temperamento que sigue está determinado por el que precede y a éste está contrapuesto según el contenido —esto es: según los órganos en los cuales ha sido concebido— y en tal medida es más individual, más universal, más pleno, de modo que los diversos temperamentos están ligados solamente en aquello en lo cual lo puro encuentra su contraposición, a saber, en el modo en que tiene lugar el esfuerzo de progresión, como vida en general, de modo que la vida puramente poética ya no ha de ser encontrada, puesto que en cada uno de los cambiantes temperamentos está en particular forma, ligada, pues, con su directamente contrapuesto y, por lo tanto, ya no pura, y en el todo está presente sólo como esfuerzo de progresión y, según la ley de este esfuerzo, sólo como vida en general, y desde este punto de vista reina absolutamente un conflicto entre individual (material), universal (formal) y puro.

Lo puro comprendido en cada particular temperamento está en pugna con el órgano en el cual ha sido comprendido, está en pugna con lo puro del otro órgano, está en pugna con el cambio.

Lo universal, como particular órgano (forma), como temperamento característico, está en pugna con lo puro que ello comprende en ese temperamento; como esfuerzo de progresión en conjunto, está en pugna con lo puro que en él está comprendido; como temperamento característico, está en pugna con el temperamento que hay a continuación.

Lo individual está en pugna con lo puro que ello comprende, está en pugna con la forma que hay a continuación, está en pugna, como individual, con lo universal del cambio.

Es, pues, imposible que el modo de proceder del espíritu poético en su negocio pueda acabar aquí. Si es el modo de proceder verdadero, entonces todavía tiene que haber algo distinto que encontrar en él, y tiene que mostrarse que el modo de proceder que da al poema su significación es sólo el tránsito de lo puro a esto que ha de ser encontrado, como, inversamente, de esto a lo puro. (Medio de enlace entre espíritu y signo.)

Ahora bien, si lo directamente contrapuesto al espíritu, el órgano en el que el espíritu está contenido y mediante el cual es posible toda contraposición, pudiera ser considerado y comprendido no sólo como aquello *mediante* lo cual lo armónicamente ligado está formalmente contrapuesto, sino como aquello mediante lo cual está también formalmente ligado, si pudiera ser considerado y comprendido no sólo como aquello mediante lo cual los diversos temperamentos inarmónicos están materialmente contrapuestos y formalmente ligados, sino como aquello mediante lo cual están también materialmente ligados y formalmente contrapuestos, si pudiera ser considerado y comprendido no sólo como aquello que es, en cuanto ligante, vida meramente formal en general y, en cuanto particular y material, no ligante, sólo contraponiente y separante, si pudiera serlo como ligante en cuanto material, *si el órgano del espíritu pudiera ser considerado como aquello que, para hacer posible lo armónicamente contrapuesto,* tiene que ser RECEPTIVO *tanto para el uno como para el otro armónicamente contrapuesto,* de modo que, por lo tanto, en la medida en que para la vida puramente poética es contraposición formal, tenga que ser también ligazón formal; que, en la medida en que para la vida poética determinada y para sus temperamentos [14] es materialmente contraponiente, tenga que ser también materialmente ligante; que lo limitante y determinante no sea meramente negativo, que sea también positivo, que, considerado por separado cabe lo armónicamente ligado, sea ciertamente contrapuesto al uno como al otro término, pero, pensados ambos juntamente, sea la unificación de ambos, — entonces aquel acto del espíritu que, con respecto a la significación, sólo tenía por consecuencia un general conflicto, será un acto tanto más unificante cuanto contraponiente era.

Pero ¿cómo es concebido en esta cualidad este acto del espíritu? ¿como posible y como necesario? No meramente *mediante la vida en general,* pues así es concebido en la medida en que es considerado sólo como material-

[14] *«Temperamento», como ya hemos dicho, traduce* Stimmung; *«determinado» es* bestimmt. *Hay, pues, aquí un juego de lenguaje que no se refleja en la traducción castellana.*

mente contraponiente y formalmente ligante, que determina directamente la vida. Tampoco sólo mediante la *unitariedad* en general, pues así lo es en la medida en que es considerado sólo como formalmente contraponiente; sí en el concepto de la *unidad* de lo *unitario*, de modo que, de lo armónicamente ligado, en el *punto de la contraposición y unión* está *presente* tanto *el uno* como *el otro* término, y que en este punto es sentible en su infinitud el espíritu, el cual mediante la contraposición aparecía como finito; que lo puro, que estaba en pugna con el órgano en sí, precisamente en este órgano *es presente* para sí mismo y sólo así es algo *viviente;* que, allí donde lo puro está presente en diversos temperamentos, el que sigue inmediatamente al temperamento fundamental es sólo *el punto prolongado* que conduce *allí*, a saber: al *punto medio*, en el que los temperamentos armónicamente contrapuestos se encuentran entre sí; que, por lo tanto, precisamente en el más fuerte contraste, en el contraste del primer temperamento ideal y el segundo artísticamente reflejado, en *la más material* contraposición (la que hay entre el espíritu y la vida armónicamente ligados y que en el punto medio se encuentran entre sí y son presentes), precisamente en esta contraposición, la más material, la cual está ella misma contrapuesta a sí misma *(en relación al punto de unificación al que aspira)*, en los actos en que el espíritu lucha en su *esfuerzo de progresión*, cuando éstos sólo *surgen del carácter recíproco de los temperamentos armónicamente contrapuestos*, precisamente allí lo más infinito se presenta del modo más sentible, más positivo-negativo e hiperbólico; que, mediante este contraste entre la presentación de lo infinito en el conflictivo esfuerzo de progresión hacia el punto y su concordar en el punto, es reparada la simultánea intimidad y distinción de la sensación armónicamente contrapuesta, viviente, que yace en el fondo, y, a la vez, esa intimidad y distinción es presentada de modo más claro por la libre conciencia, y de modo más formado, más universal, como mundo propio según la forma, como mundo en el mundo y, así, como voz [15] de lo eterno a lo eterno.

[15] «*voz*»: Stimme; *cf.* Stimmung, bestimmen.

Así, pues, el espíritu poético no puede, en el modo de proceder que observa en su negocio, contentarse con una vida armónicamente contrapuesta, ni tampoco con la captación y retención de la misma mediante contraposición hiperbólica; si ha llegado ahí, si su negocio no carece ni de unidad armónica ni de significación y energía, ni de espíritu armónico en general ni de cambio armónico, entonces es necesario, si lo unitario no debe o bien (en la medida en que puede ser considerado en sí mismo) suprimirse a sí mismo, como indistinguible, y volverse en la infinitud *vacía*, o bien perder su identidad en un cambio de contrastes, por armónicos que éstos sean, y, por lo tanto, no ser ya ningún todo ni nada unitario, sino deshacerse en una infinidad de momentos aislados (como una serie de átomos), entonces, digo, es necesario que el espíritu poético en su unidad y armónico progreso se dé también un punto de vista infinito, en su negocio adquiera una unidad en la que todo avance y retroceda en el progreso y cambio armónicos, y, por su *general relación característica* a esta unidad, obtenga, para el que considera, no meramente conexión objetiva, sino también sentida y sentible conexión e identidad en el cambio de los contrarios, y es su última tarea el tener, en el cambio armónico, un hilo, una memoria, para que el espíritu, nunca en un momento singular y otro momento singular, sino continuamente en un momento como en otro, y en los diversos temperamentos, permanezca presente para sí tal como para sí es totalmente presente, en la unidad infinita, la cual es en primer lugar punto de escisión de lo unitario como unitario, mas luego también punto de unión de lo unitario como contrapuesto, y finalmente también ambas cosas a la vez, de modo que en ella lo armónicamente contrapuesto no es ni, en cuanto unitario, contrapuesto ni, en cuanto contrapuesto, unificado, sino que, en cuanto ambas cosas en *uno*, es, como unitariamente contrapuesto, inseparablemente sentido y como cosa sentida es encontrado. Este sentido [16] es carácter propiamente poético, ni genio ni arte, individualidad poética, y

[16] *«sentido» adjetivo es* gefühlt; *«sentido» sustantivo*, Sinn *(que vale tanto para «el sentido de una expresión» como para «los cinco sentidos»); «sentible»*, fühlbar; *«sensible»*, sinnlich.

sólo a ésta es dada la identidad del entusiasmo y el cumplimiento del genio y del arte, la actualización de lo infinito, el momento divino.

Así, pues, ella nunca es sólo contraposición de lo unitario, ni tampoco sólo relación unificación de lo contrapuesto y cambiante; contrapuesto y unitario son en ella inseparables. Si esto es así, entonces ella, en su pureza y subjetiva totalidad, como sentido originario, puede ciertamente ser pasiva en los actos de contraponer y unificar con los cuales es eficaz en la vida armónicamente contrapuesta, pero, en su último acto, en el que lo armónicamente contrapuesto, en cuanto armónico contrapuesto, lo unitario como acción recíproca, es comprendido en ella como uno, en este acto ella no puede, no le está permitido en absoluto, comprender mediante sí misma, volverse objeto para sí misma, a no ser que, en vez de una unidad infinitamente unitaria y viviente, deba ser una unidad muerta y dadora de muerte, un resultado infinitamente positivo; pues, si unitariedad y contraposición están en ella inseparablemente ligadas y son uno, entonces ella no puede aparecer a la reflexión ni como unitario contraponible ni como contrapuesto unificable, no puede, por lo tanto, aparecer en absoluto, o sólo en el carácter de una nada positiva, de una infinita detención; y, la hipérbola de todas las hipérbolas, lo es el más audaz y último ensayo del espíritu poético, si éste en su modo de proceder lo realiza en el caso: captar la individualidad poética originaria, el yo poético; ensayo mediante el cual el espíritu poético *suprimiría* esta individualidad y su objeto puro, lo unitario, y lo viviente, la vida armónica, recíprocamente eficaz; y, sin embargo, tiene que hacerlo, pues, dado que él debe — y tiene que— ser con *libertad* todo lo que en su negocio es, en cuanto que erige un mundo propio, y el instinto forma parte naturalmente del mundo verdadero en el que él es; puesto que él debe, pues, serlo todo con libertad, por eso tiene también que asegurarse de esta individualidad suya. Pero, dado que no puede conocerla mediante sí mismo y en sí mismo, es necesario un objeto externo y de tal índole que mediante él la individualidad pura, entre varios caracteres particulares no meramente contraponientes ni meramente relativos, sino poéticos, que ella puede adoptar, sea determinada a adoptar alguno, de

modo que, consiguientemente, la individualidad ahora elegida y su carácter determinado por el material ahora elegido sean reconocibles tanto en la individualidad pura como en los demás caracteres y puedan ser retenidos con libertad.

(Dentro de la naturaleza subjetiva, el yo puede reconocerse sólo como contraponiente o como relativo, pero no puede, dentro de la naturaleza subjetiva, reconocerse como yo poético en su triple propiedad; pues, tal como aparece dentro de la naturaleza subjetiva y se hace distinto de sí mismo y distinto en y mediante sí mismo, así, lo conocido, sólo junto con el cognoscente y el conocimiento de ambos puede constituir aquella triple naturaleza del yo poético, y, ni captado como conocido por lo cognoscente, ni captado como cognoscente por lo cognoscente, ni como conocido y cognoscente por el conocimiento, ni como conocimiento por lo cognoscente, en ninguna de estas tres cualidades pensadas aisladamente es encontrado el yo como puro yo poético en su triple naturaleza, a saber: contraponiendo lo armónicamente contrapuesto, unificando —formalmente— lo armónicamente contrapuesto, comprendiendo en uno lo armónicamente contrapuesto, la contraposición y la unificación; al contrario, permanece en contradicción real consigo mismo y para sí mismo *. Así, pues, sólo en la medida en que no es dis-

* En cuanto materialmente contra*puesto*, por ello (para un tercero, pero no para sí mismo) *formalmente* unificante (en cuanto conocido), en cuanto contra*poniente*, por ello (para un tercero) formalmente unificado, en cuanto cognoscente, el yo no es en absoluto comprensible en su conflicto real; en cuanto contrapuesto, formalmente unificante, en cuanto contraponiente, formalmente unificado en el conocimiento, contrapuesto en lo materialmente unificado y contrapuesto, por lo tanto...

En efecto, en cuanto que el yo en su naturaleza subjetiva se distingue de sí mismo y se pone como unidad contraponiente en lo armónicamente contrapuesto en la medida en que esto es armónico, o como unidad uniente en lo armónicamente contrapuesto en la medida en que esto es contrapuesto, tiene que o bien negar la realidad del contraste, de la distinción en la cual él se conoce a sí mismo, y, o bien reconocer la distinción dentro de la naturaleza subjetiva como un engaño y arbitrariedad que él se hace a sí mismo como unidad para reconocer su identidad, y entonces también la identidad, en cuanto reconocida, es un en-

tinguido de sí mismo y en y mediante sí mismo, sólo si es hecho determinadamente distinguible mediante un tercero, y si ese tercero, en cuanto que ha sido elegido con libertad, en cuanto que no suprime por sus influjos y determinaciones la individualidad pura, sino que puede ser contemplado por ella, en lo cual se contempla al mismo tiempo ella a sí misma como algo determinado por una elección, empíricamente individualizado y carac-

---

gaño, él no se reconoce — o bien él no es unidad, adopta como (dogmáticamente) real la distinción con respecto a sí mismo, a saber: que el yo se comporta como distinguiente o como uniente según que en su naturaleza subjetiva encuentre algo que distinguir o algo que unir; así pues, se pone como distinguiente y como uniente dependientemente, y, puesto que esto debe tener lugar en su naturaleza subjetiva, de la cual no puede hacer abstracción sin suprimirse, se pone como absolutamente dependiente en sus actos, de modo que ni como contraponiente ni como uniente reconoce a sí *mismo*, a *su propio* acto. En este caso, de nuevo no puede reconocerse como idéntico, porque los diversos actos en los cuales está presente no son *sus* actos; no puede siquiera ponerse como comprendido en estos actos, pues estos actos no dependen de él, no es el yo lo distinguido de sí mismo, sino que es su naturaleza, en la cual él se comporta así porque es empujado a ello.

Pero, incluso si el yo quisiera ponerse como idéntico con lo armónicamente contrapuesto de su naturaleza (cortar con la espada el eterno nudo de la contradicción entre arte y genio, entre libertad y orgánica necesidad), aun esto no sirve de nada; porque, si la distinción entre el contraponer y el unir no es real, entonces, ni es reconocible como unidad el yo en su vida armónicamente contrapuesta, ni lo es la vida armónicamente contrapuesta en el yo; si esa distinción es real, entonces, de nuevo ni es reconocible el yo mediante sí mismo como unidad en lo armónicamente contrapuesto, porque es un yo forzado, ni es reconocible como unidad lo armónicamente contrapuesto en su yo, porque éste, en cuanto forzado, no es reconocible como unidad.

Todo depende, pues, de que el yo no sólo permanezca en acción recíproca con su naturaleza subjetiva, de la que no puede hacer abstracción sin suprimirse, sino que se elija libremente un objeto, del cual puede hacer abstracción cuando quiera, para ser determinado por él de manera *absolutamente* adecuada y determinarlo.

En esto reside la posibilidad de que el yo se haga reconocible como unidad en la vida armónicamente contrapuesta y lo contrapuesto armónico se haga reconocible como unidad en el yo en individualidad (poética) pura. A la individualidad libre, a la unidad y la identidad en sí misma, la vida subjetiva pura es llevada sólo mediante la elección de su objeto.

terizado, sólo entonces es posible que el yo aparezca como unidad en la vida armónicamente contrapuesta e, inversamente, lo armónicamente contrapuesto aparezca como unidad en el yo, y en bella individualidad se haga objeto.)

a) Pero ¿cómo es ello posible? ¿en general?

b) Si de este modo se hace posible que el yo en individualidad poética se reconozca y comporte, ¿qué resulta de ahí para la presentación poética? (En los intentos, subjetivos y objetivos, de triple clase, reconoce el yo la aspiración a la unidad pura.)

a) Si el hombre ha vivido en esta soledad, en esta vida consigo mismo, en este contradictorio *estado intermedio* entre la conexión natural con un mundo naturalmente presente y una conexión más alta con un mundo también naturalmente presente, pero, con *libre elección*, elegido como esfera, previamente conocido y que, en todos sus influjos, lo determina no sin su voluntad; si ha vivido en aquel estado intermedio entre la niñez y la humanidad madura, entre vida mecánicamente bella y vida humanamente, libremente bella, y ha conocido y experimentado este estado intermedio tal como tiene que permanecer absolutamente en contradicción consigo mismo, en el necesario conflicto entre: 1) el aspirar a la pura mismidad e identidad, 2) el aspirar a la significidad y la distinción, 3) el aspirar a la armonía, y como en este conflicto cada una de estas aspiraciones tiene que suprimirse y mostrarse irrealizable, como él tiene, pues, que resignarse, recaer en la niñez, o consumirse en inútiles contradicciones consigo mismo; cuando persiste en este estado, entonces hay una sola cosa que lo arranca a esta dolorosa alternativa, y el problema de ser libre, como un joven, y vivir en el mundo, como un niño, el problema de la independencia de un hombre cultivado y de la acomodación de un hombre habitual, se resuelve siguiendo esta regla:

Ponte *por libre elección* en contraposición armónica con una esfera externa, tal como, por naturaleza, pero de modo irreconocible en la medida en que permaneces en ti mismo, estás en *armónica* contraposición en ti mismo.

Porque aquí, en el seguimiento de esta regla, hay una grave diferencia respecto al comportamiento en el estado precedente.

En el estado precedente, esto es: en el de la soledad, la naturaleza armónicamente contrapuesta no podía hacerse unidad reconocible, porque el yo, sin suprimirse, no podía ponerse y conocerse como unidad activa sin suprimir la realidad de la distinción y, por lo tanto, la realidad *del reconocer*, ni tampoco como unidad paciente sin suprimir la realidad de la unidad, su criterio de identidad, a saber: la actividad; y que el yo, en cuanto aspira a reconocer su unidad en lo armónicamente contrapuesto y lo armónicamente contrapuesto en su unidad, tenga que ponerse de modo tan absoluto y dogmático como unidad activa o como unidad paciente, esto se debe a que el yo, para conocerse a sí mismo mediante sí mismo, sólo mediante una distinción innatural (que se suprime a sí misma) puede remplazar la íntima ligazón natural en la que está consigo mismo y mediante la cual la distinción se le hace difícil, porque el yo es hasta tal punto por naturaleza uno consigo mismo en su diversidad que la diversidad necesaria para el conocimiento, diversidad que él se da por libertad, sólo en extremos es posible, por lo tanto sólo en aspiraciones, en ensayos de pensamiento, que, realizados *de esta manera*, se suprimirían a sí mismos; porque, para *reconocer* su unidad en lo (subjetivo) armónicamente contrapuesto y lo (subjetivo) armónicamente contrapuesto en su unidad, necesariamente el yo tiene que hacer abstracción de sí mismo, en cuanto que él está puesto en lo (subjetivo) armónicamente contrapuesto, y reflejar sobre sí mismo en cuanto que no está puesto en lo (subjetivo) armónicamente contrapuesto, y a la inversa; pero, dado que esa abstracción de su ser en lo (subjetivo) armónicamente contrapuesto y esa reflexión sobre el no-ser en ello no puede hacerla sin suprimirse y suprimir lo armónicamente contrapuesto, sin suprimir lo armónico y contrapuesto subjetivo y suprimir la unidad, resulta que también los intentos que, con todo, de esta manera hace serán intentos que, si de esta manera fuesen realizados, se suprimirían a sí mismos.

La diferencia entre el estado de soledad (el presenti-

miento de la propia esencia) y el nuevo estado, en el que el hombre se pone por libre elección en contraposición armónica con una esfera externa, es, pues, esto: que el hombre, *precisamente porque con ésta no está tan íntimamente ligado,* puede *hacer abstracción de ella y de sí, en cuanto que está puesto en ella, y reflejar sobre sí* en cuanto que no está puesto en ella; esta es la razón por la cual sale de sí, esta es la regla para su manera de proceder en el mundo exterior. De esta manera alcanza su determinación, la cual es — conocimiento de lo armónicamente contrapuesto en él mismo, en su unidad e individualidad, y, de nuevo, conocimiento de su identidad, de su unidad e individualidad en lo armónicamente contrapuesto. Esto es la verdadera libertad de su esencia, y, si no depende demasiado de esta esfera externa armónicamente contrapuesta, si no se hace idéntico con ella como consigo mismo hasta el punto de no poder nunca hacer abstracción de ella, ni tampoco se hace depender demasiado de sí mismo y puede demasiado poco hacer abstracción de sí como de algo independiente, si ni refleja demasiado sobre sí ni demasiado sobre su esfera y su tiempo, entonces está en el justo camino de su determinación. La niñez de la vida habitual, en la que él era idéntico con el mundo y no podía en absoluto hacer abstracción de él, en la que estaba sin libertad, por lo tanto sin conocimiento de sí mismo en lo armónicamente contrapuesto ni de lo armónicamente contrapuesto en él mismo, y, considerado en sí mismo, sin firmeza, sin autonomía, sin auténtica identidad en la vida pura, este tiempo será considerado por él como el tiempo de los deseos, en el que el hombre, mediante la total entrega a la vida objetiva, aspira a reconocerse en lo armónicamente contrapuesto y a reconocer aquello como unidad en él mismo; como el tiempo en el que, sin embargo, se muestra objetivamente la imposibilidad de una identidad reconocible en lo armónicamente contrapuesto, tal como esta imposibilidad ha sido mostrada ya subjetivamente. En efecto, puesto que, en este estado, él no se conoce en absoluto en su naturaleza subjetiva, puesto que es sólo vida objetiva en lo objetivo, puede aspirar a reconocer la unidad en lo armónicamente contrapuesto sólo por cuanto en su es-

fera, de la cual es tan poco capaz de hacer abstracción como el hombre subjetivo de la suya subjetiva, procede exactamente como éste en la suya. Está puesto en su esfera como en algo armónicamente contrapuesto. Tiene que aspirar a reconocerse, buscar distinguirse de sí mismo en ella, haciéndose él lo contraponiente en la medida en que ella es armónica y lo unificante en la medida en que es contrapuesta. Pero, si aspira a reconocerse en esta diversidad, entonces tiene que o bien negar ante sí mismo la realidad del conflicto en el que se encuentra consigo mismo, y tener este proceder conflictivo por engaño y arbitrariedad que se manifiesta sólo para que él reconozca su identidad en lo armónicamente contrapuesto —pero entonces también esta identidad suya, en cuanto reconocida, es engaño—, o bien tiene por real aquella distinción, a saber: que él se comporta como algo que une y como algo que distingue, según que en su esfera objetiva encuentre en el caso algo que distinguir o algo que unir, y entonces se pone como uniente y distinguiente dependientemente y, puesto que esto debe tener lugar en su esfera objetiva, de la cual no puede hacer abstracción sin suprimirse a sí mismo, se pone en absoluta dependencia, de modo que no reconoce *su* acto, el *suyo propio*, ni como uniente ni como contraponiente. En este caso no puede, de nuevo, reconocerse como idéntico, porque los diversos actos en los que se encuentra no son sus actos. No puede en absoluto reconocer*se*, no es nada distinguible; lo es su esfera, en la que él se comporta mecánicamente. Pero, aunque quisiera ponerse como idéntico con ella, resolver, en la más alta intimidad, el conflicto de la vida y la personalidad, conflicto que él aspira —y tiene que aspirar— siempre a unificar y a reconocer en uno, aun esto no sirve de nada, en la medida en que él se comporta en su esfera de modo que no puede hacer abstracción de ella, pues él puede reconocerse sólo en extremos de contrastes entre el distinguir y el unir precisamente porque vive demasiado íntimamente en su esfera.

En vano, pues, busca el hombre en un estado demasiado subjetivo como en uno demasiado objetivo alcanzar su determinación, la cual consiste en que él se reconozca

contenido como unidad en lo divino armónicamente contrapuesto y, a la inversa, reconozca contenido como unidad en él lo divino, unitario, armónicamente contrapuesto. *Pues esto es posible sólo en la bella sensación sagrada, divina,* en una sensación que es bella porque no es ni meramente agradable y feliz, ni meramente elevada y fuerte, ni meramente unitaria y tranquila, sino que es todo a la vez; y sólo puede ser en una sensación que es sagrada porque ni es sólo entregada desinteresadamente a su objeto, ni sólo reposa desinteresadamente sobre su propio fundamento interno, ni sólo está suspendida desinteresadamente entre su interno fundamento y su objeto, sino que es todo a la vez; y sólo puede ser en una sensación que es divina porque no es ni mera conciencia, mera reflexión (subjetiva u objetiva), con pérdida de la vida interior y exterior, ni mero aspirar (determinado subjetiva u objetivamente) con pérdida de la armonía interior y exterior, ni mera armonía, como la intuición intelectual y su sujeto-objeto mítico, figurativo, con pérdida de la conciencia y de la unidad, sino que es todo eso a la vez; y sólo puede ser en una sensación que es —y no puede sino ser— trascendental por cuanto, en la unificación y acción recíproca de las mencionadas propiedades, no es ni demasiado agradable y sensible, ni demasiado enérgica y salvaje, ni demasiado íntima y exaltada; ni demasiado desinteresada, es decir, entregada al objeto con demasiado olvido de sí, ni demasiado des*interes*ada, es decir, que repose demasiado arbitrariamente en su propio fundamento interno, ni demasiado interesada, es decir, suspendida con demasiada indecisión, vacía e indeterminada, entre su interno fundamento y su objeto; ni demasiado reflejada, demasiado consciente de ella misma, demasiado cortante y, por ello, inconsciente de su fundamento interior y exterior, ni demasiado movida, demasiado comprendida en su fundamento interior y exterior y, por ello, inconsciente de la armonía de lo interior y lo exterior, ni demasiado armónica y, por ello, demasiado poco consciente de sí misma y del fundamento interior y exterior y, por ello, demasiado indeterminada y menos susceptible de lo propiamente infinito —lo cual es determinado mediante ella como una *determinada* in-

finitud efectivamente real, como algo que reside fuera— y capaz de una duración menor. En pocas palabras: por estar ella presente en su triple propiedad y no poder ser de otro modo, está menos expuesta a una unilateralidad en cualquiera de las tres propiedades. Por el contrario, de ella brotan originariamente todas las fuerzas que aquellas propiedades, de un modo ciertamente más determinado y más reconocible, pero también más aislado, poseen, del mismo modo que aquellas fuerzas y sus propiedades y manifestaciones, a su vez, se concentran de nuevo en ella, y en ella y por ella adquieren conexión recíproca y determinatez viviente, consistente por sí misma, en cuanto órganos de ella, y libertad, en cuanto pertenecientes a ella y no restringidas a sí mismas en su propia limitación, y plenitud, en cuanto comprendidas en la totalidad de ella; aquellas tres propiedades pueden manifestarse como esfuerzos por reconocer lo armónicamente contrapuesto en la unidad viviente o ésta en aquello, en un estado más subjetivo o más objetivo. Pero incluso estos diversos estados proceden de ella como de la unión de los mismos.

Señales para la presentación y el lenguaje

El lenguaje, ¿no es como el conocimiento del que se ha tratado y del que se ha dicho que en él, como unidad, está contenido lo unitario, e inversamente, y que es de triple índole, etc?

¿No tiene que residir para lo uno como para lo otro el más bello momento allí donde reside la auténtica *expresión*, el lenguaje más espiritual, la más viviente conciencia, allí donde reside el tránsito de una infinidad determinada a una más universal?

¿No reside precisamente en esto el firme punto mediante el cual es determinado, para la sucesión del dibujo, su modo de relación y, para las coloraciones locales y la iluminación, su carácter y grado?

¿No ha de reducirse todo enjuiciamiento del lenguaje a que se lo examine según LOS CRITERIOS MÁS SEGUROS Y

LOS MÁS INFALIBLES QUE SEA POSIBLE *acerca de si es el lenguaje de una sensación auténtica bellamente descrita?*

Así como el conocimiento presiente el lenguaje, así el lenguaje se acuerda del conocimiento.

El conocimiento presiente el lenguaje: 1) después de haber sido todavía pura sensación no reflejada de la vida, de la infinitud determinada en la que está contenido; 2) después de haberse repetido en las disonancias del interno reflejar y aspiración y poesía; después de estos vanos intentos de reencontrarse y reproducirse internamente, después de estos callados presentimientos, que necesitan también su tiempo, sale por encima de sí mismo y se reencuentra en la entera infinitud, es decir: mediante el temperamento puro, temperamento sin material, mediante el eco que, de la sensación viviente originaria, consiguió y pudo conseguir, mediante el efecto conjunto de todos los ensayos interiores, mediante esta más alta receptividad divina, se percata y hace dueño de su total vida interior y exterior. Precisamente en este momento, en el que la sensación originaria, viviente, que, purificándose, ha llegado a ser el temperamento puro susceptible de un infinito, se encuentra en cuanto infinito en lo infinito, en cuanto todo espiritual en el todo viviente, en este instante es cuando puede decirse que el lenguaje es presentido, y, si ahora, como en la sensación originaria, sigue una reflexión, no es ya disolvente y universalizante, dividente y formante, hasta el mero temperamento, sino que restituye al corazón todo lo que le quitó, es arte que da vida, como era antes arte que daba espíritu, y, con un golpe mágico tras otro, hace brotar más bella la vida perdida, hasta que la vida se sienta tan por completo como se sentía originariamente. Y, si el camino y la determinación de la vida en general es formarse, partiendo de la simplicidad originaria, en dirección a la más alta forma, en la que, por esta razón, es presente para el hombre la vida infinita, y en la que él acoge todo, en cuanto es lo más abstracto, tanto más íntimamente, y después, a partir de esta suprema contraposición y unificación de lo viviente y lo espiritual, del sujeto-objeto material y el formal, restituir a lo espiritual su vida, a lo viviente su figura, al hombre su amor y su corazón, y a

su mundo la gratitud, y, finalmente, después de cumplidos presentimiento y esperanza, es decir: cuando ha estado presente en la *manifestación* aquel punto supremo de la formación, la más alta forma en la más alta vida, y no sólo en sí misma, como en el comienzo de la manifestación propiamente tal, ni en la aspiración, como en el progreso de ella, en el que la manifestación hace surgir del espíritu la vida y de la vida el espíritu, sino allí donde la manifestación ha encontrado la vida originaria en la forma más alta, en que *por ambas caras espíritu y vida son lo mismo*, y reconoce su hallazgo, lo infinito en lo infinito, tras esta tercera y última consumación, que no es mera simplicidad originaria del corazón y de la vida, en que el hombre se siente ingenuamente *como* en una infinitud limitada, ni tampoco simplicidad meramente conseguida del espíritu, en que, precisamente, aquella sensación que, purificándose, ha llegado a ser el temperamento formal puro acoge la infinitud toda de la vida (y es ideal), sino espíritu revivificado a partir de la vida infinita, no fortuna, no ideal, sino obra y creación logradas, y sólo puede ser encontrada en la manifestación, y fuera de la manifestación puede sólo ser esperada en el ideal que procede de la sensación originaria determinada, tal como, finalmente, tras esta tercera consumación, donde la infinitud determinada ha sido hasta tal punto provocada a la vida, y la infinitud infinita ha sido hasta tal punto dotada de espíritu, que una es igual a la otra en espíritu y vida, tal como tras esta tercera consumación lo determinado es cada vez más vivificado, lo infinito cada vez más dotado de espíritu, hasta que la originaria sensación acabe como vida igual que *en la manifestación* empezó como espíritu, y la infinitud, más alta, de la cual ella tomó su vida se espiritualice tanto como estaba presente en cuanto viviente en la manifestación, — así, pues, si esto parece ser el curso y la determinación del hombre en general, entonces ello mismo es el curso y la determinación de toda poesía, y, tal como en aquel grado de la formación en el que el hombre, salido de la niñez originaria, en contrapuestos ensayos se ha elevado a la forma más alta, al eco puro de la vida primera, y así se siente como espíritu infinito en la vida infinita, tal como el hombre

en este grado de la formación toma por primera vez a su cargo propiamente la vida y presiente su actuar y su determinación, así el poeta, en aquel grado en el que, partiendo de una originaria sensación, mediante ensayos contrapuestos se ha elevado al tono, a la más alta forma, la forma pura, de la misma sensación, y se ve, en su entera vida interior y exterior, enteramente compenetrado con este tono, en este grado presiente el poeta su lenguaje y, con él, el verdadero cumplimiento de la actual poesía y, a la vez, de toda poesía.

Ha sido ya dicho que en este grado entra en juego una nueva reflexión, la cual restituye al corazón todo lo que le ha quitado, la cual es, para el espíritu del poeta y de su venidero poema, arte vivificante, tal como, para la sensación originaria del poeta y de su poema, ha sido arte que da espíritu. *El producto de esta reflexión creativa* es el *lenguaje*. En efecto, en tanto que el poeta se siente en su entera vida interior y exterior compenetrado con el tono puro de su sensación originaria, y mira a su alrededor en su mundo, en tal medida le es éste nuevo y desconocido, la suma de todas sus experiencias, de su saber, de su intuir, de su pensar, el arte y la naturaleza, tal como se presentan en él y fuera de él, todo le es presente como si fuese la primera vez y, por ello mismo, incomprendido, indeterminado, disuelto en puro material y vida, y es importante ante todo que él en ese instante no acepta nada como dado, no parte de nada positivo, que la naturaleza y el arte, tal como los ha conocido y los ve, no *hablan* antes de que haya *para* él un lenguaje, es decir: antes de que lo ahora desconocido e innombrado llegue a ser, en su mundo, para él conocido y dotado de nombre por el hecho de que ello ha sido comparado con el temperamento de él y ha sido encontrado acorde, *porque*, si antes de la reflexión sobre el material infinito y la forma infinita hubiese para él algún lenguaje de la naturaleza y del arte en figura determinada, entonces el poeta, *en esa medida*, no estaría dentro de su círculo de efectos, se saldría de su creación, y, al no ser *su* lenguaje, al no ser producto *pro*cedente de su vida y de su espíritu, sino ser presente como lenguaje del arte, tan pronto como me es presente en una figura determi-

nada, el lenguaje de la naturaleza o del arte, todo *modus exprimendi* de la una o del otro, sería primero, sería ya de antemano un acto determinante de la reflexión creativa del artista, acto que consistiría en que el poeta haya tomado de su mundo, de la suma de su vida externa e interna, que es en mayor o menor medida también la mía, el material para designar los tonos de su espíritu, para hacer surgir de su temperamento, mediante este signo emparentado, la vida que se encuentra en el fondo; en que, por lo tanto, el poeta, en la medida en que me nombra este signo, toma de mi mundo el material, me da motivo para transferir este material al signo, en lo cual, entonces, la diferencia importante entre mí, como determinado, y él, como determinante, es que él, en tanto que se hace entendible y captable, avanza a partir del temperamento carente de vida, inmaterial, por ello menos contraponible y más carente de conciencia, precisamente porque él lo explica: 1) en su infinitud de la concordancia, mediante una totalidad, relativa según la forma como según la materia, de material emparentado, y mediante un mundo idealmente cambiante; 2) en su determinatez y auténtica finitud, mediante la presentación y enumeración de su material propio; 3) en su tendencia, en su universalidad en lo particular, mediante el contraste de su material propio con el material infinito; 4) en su medida, en la bella determinatez y unidad y firmeza de su concordancia infinita, en su infinita identidad e individualidad y su porte, en su prosa poética de un momento que delimita todo, al cual se refieren y en el cual se reúnen, negativamente y por ello expresamente y sensiblemente, todas las piezas mencionadas; explica, en efecto, la forma infinita con el material infinito por el hecho de que *mediante aquel momento* la forma infinita adopta una configuración —el cambio de lo más débil y lo más fuerte—, el material infinito adopta una eufonía —un cambio de lo más luminoso y lo menos sonoro—, y ambos, negativamente, se unifican en la lentitud y velocidad, finalmente en la detención del movimiento, siempre mediante este momento y la actividad que yace en el fondo de él, la bella reflexión *infinita* que en la constante limitación es a la vez relacionante y unificante.

[SOBRE LA DISTINCION DE LOS GENEROS POETICOS]

El poema lírico, ideal según la apariencia, es ingenuo en su significación. Es una metáfora —que se continúa— de Un sentimiento.

El poema épico, ingenuo según la apariencia, es heroico en su significación. Es la metáfora de grandes afanes.

El poema trágico, heroico según la apariencia, es ideal en su significación. Es la metáfora de Una intuición intelectual.

El poema lírico es en su *temperamento fundamental* un poema *más sensible*, en cuanto que este temperamento fundamental contiene una unitariedad que se da lo más fácilmente; precisamente por eso en la apariencia externa no aspira tanto a la realidad efectiva y la serenidad y la gracia, se aparta tanto de la sensible conexión y presentación (porque el puro tono fundamental querría inclinarse precisamente allí) que de buena gana es asombroso y suprasensible en sus figuras y la composición de ellas, y las enérgicas disonancias heroicas, en las que no pierde ni su realidad efectiva, su ser viviente, como en la imagen ideal, ni su tendencia a la elevación, como en la expresión más inmediata, estas enérgicas disonancias heroicas, que unifican elevación y vida, son la solución de la contradicción en la que el poema incurre en cuanto que por una parte no puede ni quiere caer en lo sensible y por la otra no puede ni quiere negar su tono fundamental, la vida íntima. Si, con todo, su tono fundamental es más heroico, más rico en contenido, como —por

ejemplo— el del himno de Píndaro al luchador Diágoras [17], y tiene, por lo tanto, menos que perder en intimidad, entonces el poema comienza ingenuamente; si el tono fundamental es más ideal, más emparentado con el carácter artístico, con el tono no propio, y tiene, por lo tanto, menos que perder en vida, entonces el poema comienza heroicamente; si el tono fundamental es extremadamente íntimo y tiene qué perder en contenido, pero aún más en elevación, en pureza del contenido, entonces comienza idealmente.

En los poemas líricos la insistencia cae sobre el lenguaje de sensación más inmediato, sobre lo más íntimo; la persistencia, la actitud, sobre lo heroico; la dirección sobre lo ideal.

El poema épico, *ingenuo* según la apariencia externa, en su *temperamento fundamental* es *más patético*, más heroico, más aórgico; por ello, en su desarrollo, en su carácter artístico, aspira no tanto a la energía, el movimiento y la vida como a la precisión, el reposo y la figuratividad. El contraste de su temperamento fundamental con su carácter artístico, de su tono propio con su tono impropio, metafórico, se resuelve en lo ideal, donde, por una parte, no pierde de vida tanto como en su carácter artístico estrechamente limitante, ni, por otra parte, pierde tanto en moderación como con una manifestación más inmediata de su tono fundamental. Cuando su tono fundamental, que ciertamente puede también ser de temperamentos diversos, es más ideal, cuando tiene menos que perder en vida y, por el contrario, más disposición hacia la organización, hacia la totalidad, entonces puede el poema empezar con su tono fundamental, el tono heroico, μῆνιν ἄειδε θεά [18], y ser épico-heroico. Cuando el tono fundamental enérgico tiene menos disposición ideal y, por el contrario, más parentesco con el carácter artístico, que es el ingenuo, entonces el poema comienza idealmente; cuando el tono fundamental tiene su propio carácter hasta tal punto que por él tiene que perder en disposición hacia lo ideal, pero aún más hacia la ingenui-

[17] *Ol. VII.*

[18] *Palabras iniciales de la* Ilíada.

dad, entonces empieza ingenuamente. Si aquello que unifica y media el tono fundamental y el carácter artístico de un poema es el espíritu del poema, y este espíritu tiene que ser mantenido en la mayor medida, y es en el poema épico lo ideal, entonces el poema épico tiene que persistir cabe lo ideal en la mayor medida, ya que, por el contrario, sobre el tono fundamental, que es aquí el enérgico, cae sobre todo la insistencia, y sobre lo ingenuo, como carácter artístico, la dirección; y es allí donde todo tiene que concentrarse, y allí destacarse e individualizarse.

El poema trágico, *heroico* en su *apariencia externa*, es *ideal* según su *tono fundamental*, y, para todas las obras de esta índole, tiene que haber en el fondo Una intuición intelectual, que no puede ser otra que aquella unidad con todo lo que vive, la cual, ciertamente, no puede ser sentida por el ánimo limitado, la cual sólo puede en los más altos afanes de éste ser presentida, la cual, sin embargo, puede ser reconocida por el espíritu y procede de la imposibilidad de una absoluta separación y singularización, y se expresa de la manera más fácil diciendo que la separación efectivamente real, y con ella todo lo efectivamente material perecedero, e igualmente la ligazón y con ella todo lo efectivamente espiritual permanente, lo objetivo como tal e igualmente lo subjetivo como tal, son sólo un estado de lo originariamente unitario, en el cual ello se encuentra por cuanto ello tiene que salir de sí por mor de la detención, la cual no puede tener lugar en ello porque el modo de la unificación en ello no puede permanecer siempre el mismo, con arreglo a la materia, porque las partes de lo unitario no pueden permanecer siempre en la misma más próxima y más lejana relación, para que todo haga frente a todo, y para cada parte resulte su entero derecho, su entera medida de vida, y cada parte sea, en el proceso, igual al todo en completitud y, por el contrario, sea en el proceso el todo igual a las partes en determinatez, aquél gane en contenido, éstas en intimidad, aquél en vida, éstas en vivacidad, aquél en el proceso se sienta a sí mismo más, éstas en el proceso se cumplan más; pues es ley eterna que el todo rico en contenido se sienta en su unitariedad

no con la determinatez y vivacidad, no en esta unidad sensible en la que se sienten sus partes —que son también un todo, sólo que más ligeramente ligadas—, de modo que puede decirse que, cuando la vivacidad, la determinatez, la unidad de las partes, en la que la totalidad de ellas se siente, sobrepasan el límite impuesto a ellas y se vuelven pasión y, *lo más posible*, absoluta decisión y singularización, sólo entonces el todo se siente *en estas partes* tan viviente y determinado como se sienten en su totalidad —más limitada— aquellas en un estado más quieto, pero también movido (así, por ejemplo, el temperamento lírico —más individual—, donde el mundo individual busca resolverse en su vida más cumplida y más pura unitariedad, y, en el punto en que se individualiza, en la parte en la que sus partes confluyen, parece en el más íntimo sentimiento perecer, sólo allí el mundo individual se siente en su totalidad, sólo allí, donde el que siente y lo sentido quieren separarse, allí, del modo más vivaz y determinado, unitariedad más individual es presente y resuena). La sentibilidad del todo progresa, pues, en el mismo grado y relación en que progresa la separación en las partes y en su centro, en el que las partes y el todo son lo más sentibles. La unitariedad presente en la intuición intelectual se sensibiliza precisamente en la medida en que sale de sí, en que tiene lugar la separación de sus partes, las cuales se separan sólo porque se sienten demasiado unitarias, cuando en el todo están más cerca del punto medio, o porque no se sienten lo bastante unitarias según la completitud, cuando son partes secundarias y se encuentran más alejadas del punto medio, o, con arreglo a la vivacidad, cuando no son ni partes secundarias en el sentido dicho ni partes esenciales en el sentido dicho, sino porque son partes aún no devenidas, porque son sólo partes partibles. Y aquí, en la desmesura del espíritu en la unitariedad y en su aspiración a la materialidad, en el aspirar de lo divisible, de aquello más infinito, más aórgico, en lo cual tiene que estar contenido todo aquello que es más orgánico, porque todo lo que existe de manera más determinada y más necesaria hace necesario algo existente de manera más indeterminada y más innecesaria, en esta aspiración de lo divisible,

más infinito, a la separación, aspiración que, en el estado de la más alta unitariedad de todo lo que es orgánico, se comunica a todas las partes contenidas en esta unitariedad, en este necesario *albedrío de Zeus* reside propiamente el comienzo ideal de la separación efectivamente real.

De aquí avanza ella hasta allí donde las partes están en su extrema tensión, donde se repugnan lo más fuertemente. De esa pugna, ella retorna a sí misma, a saber, allí donde las partes, al menos las originariamente más íntimas, en su particularidad, como *estas* partes, en este lugar del todo, se suprimen, y surge una nueva unitariedad. El tránsito de la primera unitariedad a la segunda es precisamente aquella suprema tensión de la pugna. Y la salida hasta esta pugna se distingue del retorno en que la primera es más ideal, el segundo más real, en que en la primera el motivo es idealmente determinante, reflejado, más procedente del todo que individual, etc., en el segundo más procedente de pasión y de los individuos.

Este tono fundamental es menos vivo que el lírico, el cual es más individual. Por eso también, puesto que es más universal y el más universal...

Si en el tono fundamental del poema trágico hay más disposición a la reflexión y sensación relativa a su carácter medio y, en cambio, menos disposición a la presentación, menos elemento terrestre —como, en efecto, es natural que un poema cuya significación es más honda y cuyo porte y tensión y virtud emotiva son más fuertes y más delicados no se muestre en su más elocuente manifestación tan veloz y fácilmente como cuando la significación y los motivos de la manifestación están más cerca, son más sensibles— es conveniente que el poema comience partiendo del tono fundamental ideal,

...

Si la intuición intelectual es más subjetiva y la separación procede especialmente de las partes concentrantes, como en *Antígona,* entonces el estilo es lírico; si procede más de las partes secundarias y es más objetiva,

entonces es épico; si procede de lo separable supremo, de Zeus, como en *Edipo*, entonces es trágico.

La sensación, en el poema, *habla* idealmente — la pasión ingenuamente — la fantasía enérgicamente.

Así también, en el poema, lo ideal reacciona sobre la sensación (por medio de la pasión), lo ingenuo sobre la pasión (por medio de la fantasía), lo enérgico sobre la fantasía (por medio de la sensación).

poema ingenuo.

tono fundamental.
pasión, etc. mediante la fantasía.

lenguaje.

sensación pasión fantasía sensación
pasión fantasía sensación.
mediante la fantasía.

efecto.

pasión fantasía sensación pasión
fantasía sensación pasión.

poema enérgico.

tono fundamental.
fantasía, etc. mediante la sensación.

lenguaje.

pasión fantasía sensación pasión
fantasía sensación pasión.
pref. mediante la sensación.

efecto.

fantasía sensación pasión fantasía
sensación pasión fantasía.

poema ideal.

tono fundamental.
sensación, etc. mediante la pasión.

lenguaje.

fantasía sensación pasión fantasía
sensación pasión fantasía.
pref. mediante la pasión.

efecto.

sensación pasión fantasía sensación
pasión fantasía sensación.

? fantasía pasión sensación fantasía
pasión sensación fantasía.
mediante la sensación.
sensación fantasía pasión sensación
fantasía pasión sensación.
estilo del canto «Diotima».

En cada modo de poesía, épico, trágico y lírico, un tono fundamental *más rico en material* se manifestará en el estilo ingenuo; *más ingenuo, más pleno de sensación,* en el estilo ideal; *más rico en espíritu,* en el enérgico; pues, si en tono fundamental más rico en espíritu la separación acontece a partir de lo infinito, entonces tiene ella en primer lugar que actuar sobre las partes concentrantes o sobre el centro, tiene que comunicarse a éstas, y, en la medida en que la separación es una separación recibida, no puede exteriorizarse formando, no puede hacerlo reproduciendo su propio todo, sólo puede reaccionar, y esto es el comienzo enérgico. Sólo mediante ella reacciona la parte principal contrapuesta, a la que también alcanzó la separación originaria, pero que, en cuanto que es más receptiva, no reprodujo tan rápidamente aquella separación, y sólo ahora ha reaccionado; mediante el efecto y contraefecto de las partes principales, las partes

secundarias, que también habían sido cogidas por la separación originaria, pero sólo hasta la aspiración a la mutación, lo son ahora hasta la manifestación efectivamente real, mediante esta manifestación las partes principales, etc., hasta que lo originariamente separante ha llegado a su plena manifestación.

Si la separación parte del centro, entonces ello acontece o bien mediante la parte principal, siendo ésta más receptiva; pues entonces ésta se reproduce en la imagen ideal, la separación divide...

[SOBRE LAS PARTES DEL POEMA]

La expresión, lo sensible, habitual, individual del poema, permanece siempre igual a sí mismo, y, si cada una de las diversas partes es en sí misma diversa, entonces lo primero en cada parte es igual a lo primero de las otras, lo segundo de cada parte igual a lo segundo de las otras, lo tercero de cada parte igual a lo tercero de las otras. El estilo...

[MEZCLA DE LOS GENEROS POETICOS]

El poeta trágico hace bien en estudiar al lírico, el lírico al épico, el épico al trágico. Pues en lo trágico reside el cumplimiento de lo épico, en lo lírico el cumplimiento de lo trágico, en lo épico el cumplimiento de lo lírico. Pues, si bien el cumplimiento de todos es una expresión mezclada de todos, es, sin embargo, en cada uno una de las tres caras la preeminente.

[LA SIGNIFICACION DE LAS TRAGEDIAS]

Como más fácilmente se comprende la significación de las tragedias es a partir de la paradoja. Pues todo lo originario, porque toda capacidad está repartida de manera justa e igual, aparece precisamente no en fortaleza originaria, sino propiamente en su debilidad, de modo que, en verdad, la luz de la vida y la presencia pertenecen propiamente a la debilidad de cada todo. Ahora bien, en lo trágico, el signo es en sí mismo insignificante, carente de efecto, pero lo originario brota directamente. En efecto, propiamente, lo originario sólo puede aparecer en su debilidad, pero, en cuanto que el signo en sí mismo es puesto como insignificante = 0, puede también lo originario, el fondo oculto de toda naturaleza, presentarse. Si la naturaleza se presenta propiamente en su más débil don, entonces el signo, cuando ella se presenta en su más fuerte don, es = 0.

[SOBRE LA RELIGION]

Aun cuando los hombres —me preguntas—, con arreglo a su naturaleza, se eleven por encima de la necesidad y, así, se encuentren en una relación más múltiple y más íntima con su mundo, aun cuando ellos, tan lejos como se eleven por encima de la necesidad física y moral, vivan siempre una vida humanamente más alta, de modo que haya entre ellos y su mundo una más alta *conexión* —más que una conexión mecánica—, un más alto *destino*, aun cuando efectivamente esta conexión más alta sea para ellos lo más sagrado, porque en ella se sienten reunidos ellos mismos y su mundo y todo lo que ellos tienen y son, ¿por qué —me preguntas— precisamente tienen que *representar*se la conexión entre ellos mismos y su mundo, por qué tienen que hacerse una idea o una imagen de su destino, que, exactamente considerado, ni se dejaría justamente pensar ni tampoco yace ante los sentidos?

Así me preguntas, y sólo puedo contestarte esto: que incluso el hombre se eleva por encima de la necesidad en cuanto que él puede y quiere *acordar*se de su destino, *agradecer* su propia vida; que él también *siente* más generalmente su conexión, más general, con el elemento en el que se mueve, que él, en tanto que se eleva, en su eficacia y las experiencias ligadas con ella, por encima de la necesidad, experimenta también una satisfacción más infinita, más general, que la satisfacción de las necesidades, si, por otra parte, su actividad es de índole justa, no de perspectiva demasiado amplia *para él*, para sus fuerzas y su destreza, si él no es demasiado inquieto, dema-

siado indeterminado ni, por lo demás, demasiado angustiado, demasiado limitado, demasiado mesurado. Sólo con que el hombre eche mano de esto rectamente, hay para él, en cada esfera que le es peculiar, una vida mayor que la vida de la necesidad, una vida más alta, por lo tanto una satisfacción mayor que la satisfacción de necesidades, una satisfacción más infinita. Ahora bien, tal como toda satisfacción es una momentánea detención de la *vida efectiva*, así lo es también una satisfacción más infinita de esta índole, sólo con esta gran diferencia: que a la satisfacción de la necesidad sigue una *negativa*, como —por ejemplo— los animales habitualmente duermen cuando están hartos, mientras que a una satisfacción más infinita sigue también, ciertamente, una detención de la *vida efectiva*, pero de modo que esta vida tiene lugar en el espíritu, y que la facultad del hombre repite en el espíritu la vida efectiva, que le dio la satisfacción, hasta que la perfección e imperfección peculiar de esta repetición espiritual lo empuje de nuevo a la vida efectiva. Digo que aquella conexión más infinita, mayor que la que se refiere a necesidades, aquel más alto destino que el hombre experimenta en su elemento, es también sentido más infinitamente por él, lo satisface más infinitamente, y de esta satisfacción procede la vida espiritual, en la que él en cierta manera repite su vida efectiva. Pero, en la medida en que hay en su vida efectiva una conexión más alta, más infinita, entre él y su elemento, no puede esta conexión ser repetida ni meramente en *pensamiento* ni meramente en la *memoria*, pues el mero pensamiento, por noble que sea, sólo puede repetir la *conexión necesaria*, sólo las inquebrantables, absolutamente válidas, imprescindibles leyes de la vida, y, precisamente en el grado en que se arriesga por encima de este dominio que le es peculiar e intenta pensar la conexión, más íntima, de la vida, niega también su carácter peculiar, el cual consiste en que puede ser entendido y probado sin ejemplos particulares. Aquellas relaciones más infinitas, más que referentes a necesidad, de la vida pueden, ciertamente, también ser pensadas, pero no *meramente* pensadas; el pensamiento no las agota, y, si hay leyes más altas, que determinan aquella conexión más infinita de la vida, si hay

leyes divinas no escritas, de las cuales habla Antígona, en cuanto que ella, a pesar de la estricta prohibición pública, había enterrado a su hermano, —y tiene que haberlas, si aquella conexión más alta no es un delirio—, digo que, si tales hay, entonces, en la medida en que son representadas, en que son concebidas meramente para sí y no en la vida, son insuficientes, en primer lugar, porque en el mismo grado en que la conexión de la vida se hace más infinita, la actividad y su elemento, el modo de proceder y la esfera en la que el mismo es observado, por lo tanto la ley y el mundo particular en el que es cumplida, están ligados de una manera más infinita, y, precisamente por ello, la ley, aun cuando fuese una ley universal para hombres civilizados, aun así nunca podría ser pensada sin un caso particular, nunca abstractamente, a no ser que se quisiera quitarle su peculiaridad, su íntima ligazón con la esfera en la que es ejercida. Y, además, las leyes de aquella conexión más infinita, en la que el hombre con su esfera puede encontrarse, son siempre, con todo, solamente las condiciones para hacer posible aquella conexión, y no son la conexión misma.

Así pues, esta conexión más alta no puede ser repetida meramente en pensamiento. Así, se puede hablar de los deberes del amor y la amistad y el parentesco, de los deberes de la hospitalidad, del deber de ser magnánimos frente a los enemigos, se puede hablar de lo que conviene y lo que no conviene a tal o cual modo de vida, a tal o cual estado, a esta o aquella edad, y verdaderamente hemos hecho, de aquellas relaciones más sutiles, más infinitas de la vida, en parte una arrogante moral, en parte una vana etiqueta o incluso una insípida regla de gusto, y, con nuestros férreos conceptos, nos creemos más ilustrados que los antiguos, los cuales consideraron aquellas delicadas relaciones como religiosas, esto es: como relaciones que hay que considerar no tanto en y para sí como a partir del *espíritu* que domina en la esfera en la que aquellas relaciones tienen lugar. (Seguir desarrollando.) *

* ¿Hasta qué punto *ellos* tenían *razón*? Y tenían razón, porque, como ya hemos visto, precisamente en el grado en que las relaciones se elevan por encima de lo física y moralmente necesario, están también inseparablemente ligados el modo de proce-

Y es esto precisamente la ilustración más alta, que, en la mayor parte, se va de nosotros. Aquellas relaciones más delicadas y más infinitas tienen, pues, que ser consideradas a partir del espíritu que domina en la esfera en la que ellas tienen lugar. Ahora bien, este espíritu, esta conexión más infinita,...

...y ninguna otra cosa mienta y tiene que mentar, cuando habla de una deidad y habla de corazón y no a partir de una memoria servicial o por profesión. La prueba está en pocas palabras. Ni sólo a partir de sí mismo, ni únicamente a partir de los objetos que le rodean, puede el hombre experimentar que hay en el mundo más que un discurrir mecánico, que hay un espíritu, un dios, pero sí puede experimentarlo en una relación más viviente, elevada por encima de la necesidad, relación en la que él se sostiene con aquello que le rodea.

Y, con arreglo a esto, cada uno tendría su propio dios, en la medida en que cada uno tiene su propia esfera, en la cual actúa y que él experimenta, y, sólo en la medida en que varios hombres tienen una esfera comunitaria en la que actúan y padecen humanamente, esto es: elevados por encima de la necesidad, sólo en esa medida tienen una deidad comunitaria; y, si hay una esfera en la que viven todos a la vez y con la cual se sienten en una relación distinta de la relación de necesidad, entonces —pero también sólo en esa medida— tienen todos ellos una deidad comunitaria.

Pero, junto a esto, es preciso no olvidar que el hombre puede trasponerse a la situación del otro, que el hombre puede hacer esfera suya propia la esfera del otro, que, por lo tanto, de manera natural, no tiene por qué resultarle tan difícil al uno dar por bueno el modo de sensación y de representación que, de lo divino, se constituye a partir de las particulares relaciones en las que el otro se sostiene con el mundo — con tal que aquella representación no haya procedido de una vida pasional, insolente o servil, de la cual, entonces, se forma también siempre

---

der y su elemento, los cuales pueden ser pensados absolutamente en la forma y modo de determinadas experiencias fundamentales.

una representación igualmente pasional, afectada de necesidad, del espíritu que domina en tal vida, de modo que este espíritu porta siempre la figura del tirano o la del siervo. Pero también en una vida limitada puede el hombre vivir infinitamente, y también la representación limitada de una deidad, representación que para él procede de su propia vida, puede ser una representación infinita. Desarrollo.

Así, pues, como uno puede dar por bueno el modo de vida limitado, pero puro, del otro, así puede también dar por bueno el modo de representación limitado, pero puro, que el otro tiene de lo divino. Es, al contrario, una necesidad de los hombres, en cuanto no están humillados y enojados, oprimidos y sublevados, implicados en justa o injusta guerra, asociar sus diversos modos de representación de lo divino, tal como asociarse uno a otro en lo demás de su interés, y así, a la limitación que cada modo singular de representación tiene y debe tener, darle la libertad que le es propia, en tanto que ese modo singular de representación queda comprendido en un todo armónico de modos de representación, y, a la vez, precisamente porque en cada particular modo de representación yace también la significación del particular modo de vida que cada uno tiene, dar a la necesaria limitación de este modo de vida su libertad, en tanto que ese particular modo queda comprendido en un todo armónico de modos de vida.

...

y tal como él más clara o más oscuramente lo capta en una imagen, cuyo carácter expresa el carácter de la vida que le es propia, la cual cada uno a su manera puede vivir y vive infinitamente.

...

esto es: son tales que los hombres que en ellos se sostienen, en esa medida pueden mantenerse aislados uno sin otro, y de modo que estas relaciones de derecho sólo mediante su perturbación llegan a ser positivas, esto es: que esta perturbación no es una omisión, sino un acto de violencia, y precisamente así es a su vez impedida y

limitada mediante violencia y coacción; que, por lo tanto, las leyes de aquellas relaciones son en sí negativas y sólo bajo el supuesto de su transgresión son positivas; mientras que, por el contrario, aquellas relaciones más libres, en cuanto son lo que son y se mantienen no perturbadas...

Señales para la continuación

Distinción de relaciones religiosas respecto a relaciones intelectuales morales jurídicas por una parte, y respecto a relaciones físicas mecánicas históricas por otra parte, de modo que, por un lado, las relaciones religiosas tienen, en sus partes, la personalidad, la autonomía, la limitación recíproca, el igual ser-uno-al-lado-de-otro negativo, de las relaciones intelectuales, y, por otra parte, la íntima conexión, el estar entregado el uno al otro, la inseparabilidad en sus partes, que caracteriza las partes de una relación física, de modo que las relaciones religiosas en su *representación* no son ni intelectuales ni históricas, sino intelectuales históricas, esto es: *míticas*, tanto por lo que toca a su material como por lo que toca a su exposición. Así, pues, por lo que se refiere al material, no contendrán ni meramente ideas o conceptos o caracteres, ni meros sucesos, hechos, ni tampoco ambas cosas separadamente, sino ambas cosas en uno, y, por cierto, de modo que, donde las partes personales tienen más peso, donde son partes principales, donde son el contenido interno, allí la presentación, el contenido externo, será más histórico (mito épico), y, donde el suceso es parte principal, contenido interno, el contenido externo será más personal (mito dramático), si bien es preciso no olvidar que tanto las partes personales como las históricas son siempre solamente partes secundarias, en relación a la verdadera parte principal, al *dios del mito* *.

Así también la exposición del mito. Por un lado, sus partes son compuestas de tal manera que, mediante su general limitación recíproca adecuada, ninguna sobresale demasiado y cada una recibe, precisamente por ello, un cierto grado de autonomía, y en tal medida la exposición

* Queda por determinar lo mítico lírico.

portará un carácter intelectual; por otro lado, en cuanto que cada parte va algo más allá de lo que es necesario, recibirán, precisamente por eso, aquella inseparabilidad que por lo demás es propia solamente de las partes de una relación física mecánica.

Sería, así, poética según su esencia toda religión.

Aquí se puede aún hablar acerca de la unión de varias religiones en una, allí donde cada uno venera en representaciones poéticas su dios y todos uno comunitario, donde cada uno festeja míticamente su propia vida más alta y todos una vida más alta comunitaria, la fiesta de la vida. Más adelante se podría aún hablar de los fundadores de religiones, y de los sacerdotes, de lo que ellos son desde este punto de vista; ellos, los fundadores de religiones (si no son los padres de una familia que continúa por herencia el negocio y la habilidad de ellos), si...

[EL DEVENIR EN EL PERECER]

La patria en ocaso, la naturaleza y los hombres en tanto que están en una particular acción recíproca, constituyen un *particular* mundo que se ha hecho ideal, así como un enlace de las cosas, y en tal medida se disuelven para que de ellos y de la generación sobreviviente y de las sobrevivientes fuerzas de la naturaleza, que son el otro principio, el principio real, se forme un mundo nuevo, una acción recíproca nueva, pero también particular, tal como aquel ocaso procedió de un mundo puro, pero particular. Pues el mundo de todos los mundos, el todo en todos, el cual *es* siempre, se *presenta* en todo tiempo — o en el ocaso o en el momento, o, más genéticamente, en el llegar a ser del momento y en el comienzo de un tiempo y de un mundo, y este ocaso y comienzo es, como el lenguaje, expresión, signo, presentación de un todo viviente, pero particular, el cual, en sus efectos, se vuelve de nuevo en aquello, y, por cierto, de manera que en él, como en el lenguaje, de un lado parece haber, de vivamente consistente, menos o nada, del otro lado todo. En lo vivamente consistente predomina un modo de relación y un *modo de material;* aunque todos los demás puedan presentirse en él; predominante en aquello que pasa es la posibilidad de todas las relaciones, pero la relación particular puede tomarse, sacarse, de ello, de modo que mediante la infinitud se produce el efecto finito.

Este ocaso o tránsito de la patria (en este sentido) se siente en los miembros del mundo consistente de tal manera que en el mismo momento y grado en que lo consistente se disuelve, se siente también lo nuevo, lo joven, lo posible. Pues ¿cómo podría ser sentida la diso-

lución sin unificación?; por lo tanto, si lo consistente en su disolución debe ser sentido y lo es, entonces debe *al mismo tiempo lo inagotado* e *inagotable* de las *relaciones* y *fuerzas*, así como aquella, la disolución, ser sentido mediante esta reunión más que a la inversa, pues de nada no resulta nada, y esto, tomado gradualmente, significa tanto como que aquello que va hacia la negación, en la medida en que parte de la realidad efectiva y no es todavía un posible, no puede actuar.

Pero *lo posible*, que entra en la *realidad efectiva* en tanto que *la realidad efectiva se disuelve*, lo posible actúa, y efectúa tanto la sensación de la disolución como el recuerdo de lo disuelto.

Por esto, lo absolutamente original de todo lenguaje genuinamente trágico, lo perpetuamente creador... el surgir de lo individual a partir de lo infinito, y el surgir de lo finito-infinito o de lo individual-eterno a partir de ambos, el comprehender, el vivificar no lo que ha llegado a ser incomprehensible, infeliz, sino lo incomprehensible, lo infeliz de la disolución misma y de la lucha misma de la muerte, mediante lo armónico, comprehensible, viviente. Se expresa aquí no el crudo dolor primero de la disolución, que, en su profundidad, es *aún* demasiado desconocido para el que padece y para el que contempla; en este dolor, lo que surge nuevo, lo ideal, es indeterminado y más bien un objeto de temor, mientras que la disolución en sí misma *parece* más efectivamente algo consistente ella misma y algo real, o lo que se disuelve, en el estado entre ser y no-ser, es comprehendido en lo necesario.

La nueva vida es ahora efectivamente real; lo que debía disolverse, y se ha disuelto, es ahora posible (idealmente *antiguo)*, la disolución es ahora necesaria y porta su carácter peculiar entre ser y no-ser. Ahora bien, en el estado entre ser y no-ser, por todas partes lo posible se hace real, y lo efectivamente real se hace ideal, y esto, en la libre imitación artística, es un terrible, pero divino sueño. Por lo tanto, la disolución, en cuanto necesaria, desde el punto de vista del recuerdo ideal, llega a ser, como tal, objeto ideal de la vida que ahora acaba de desplegarse, una mirada hacia atrás sobre el camino que tuvo que ser dejado

atrás desde el comienzo de la disolución hasta allí donde a partir de la nueva vida puede producirse un recuerdo de lo disuelto y, de ahí, como explicación y unificación del vacío y del contraste que tienen lugar entre lo nuevo y lo pasado, el recuerdo de la disolución. Esta disolución ideal no encierra temor. El punto de comienzo y el de fin están ya puestos, encontrados, asegurados, y, por ello, esta disolución es también más segura, más incontenible, más audaz, y así ella se presenta como lo que propiamente es, como un acto reproductivo, por el cual la vida recorre todos sus puntos y, para obtener la entera suma, no persiste en ninguno, se disuelve en todos y cada uno para producirse en el siguiente; sólo que la disolución se hace más ideal en el grado en que se aleja de su punto de comienzo, mientras que, en el mismo grado, la producción se hace más real, hasta que finalmente, a partir de la suma de estas sensaciones del perecer y el surgir recorridas infinitamente en un momento, un total sentimiento de vida y, a partir de esto, lo único excluido, lo inicialmente disuelto, procede en el recuerdo (mediante la necesidad de un objeto en el estado más cumplido), y, en cuanto este recuerdo de lo disuelto, de lo individual, ha sido, mediante el recuerdo de la disolución, unificado con el infinito sentimiento de vida y llenado el vacío entre ambos, entonces procede, de esta unificación y comparación de lo singular pasado y lo infinito presente, el estado propiamente nuevo, el paso próximo, que debe seguir a lo pasado.

Así, pues, en el recuerdo de la disolución, ésta, por cuanto sus dos extremos se mantienen firmemente, llega a ser por completo el acto audaz, seguro, incontenible, que ella propiamente es.

Pero esta disolución ideal se distingue de la efectivamente real, además, porque va de lo infinitamente presente a lo finitamente pasado, porque, 1) en cada punto de la misma disolución y producción, 2) un punto, en su disolución y producción, está infinitamente más entrelazado con todo otro, 3) cada punto, en su disolución y producción, lo está con el sentimiento total de la disolución y producción, y todo se penetra y se toca y alcanza más infinitamente en dolor y gozo, en lucha y paz, en

movimiento y reposo y figura y ausencia de figura, y así un fuego celeste actúa en vez del terrestre.

Finalmente, y de nuevo, puesto que la disolución ideal va, inversamente, de lo infinitamente presente a lo finitamente pasado, se distingue la disolución ideal de la efectivamente real porque puede estar más íntegramente determinada, porque ella no tiene motivo alguno para juntar en uno, con angustiosa inquietud, varios puntos esenciales de la disolución y la producción, tampoco para, angustiosamente, extraviarse en lo inesencial, en lo que es impedimento —y, en consecuencia, propiamente mortal— para la temida disolución y, por lo tanto, también para la producción, tampoco para, unilateralmente, angustiosamente, limitarse hasta el extremo a un punto de la disolución y la producción y, así, de nuevo atenerse a lo propiamente muerto, sino que ella sigue su camino recto, preciso, libre; es, en cada punto de la disolución y la producción, enteramente lo que ella en ese punto, pero también sólo en él, puede ser, y es, en consecuencia, verdaderamente individual; así, pues, no trae, naturalmente, a este punto, por la fuerza, nada impertinente, distractivo, insignificante en sí mismo y aquí, pero recorre libre y plenamente el punto singular en todas sus relaciones con los demás puntos de la disolución y la producción, los cuales se encuentran tras los dos primeros puntos *susceptibles* de la disolución y la producción, esto es: tras lo infinito nuevo contrapuesto y lo finito antiguo, tras lo real total y lo ideal particular.

Finalmente, se distingue la disolución ideal de la que se denomina efectivamente real (porque aquélla, inversamente, va de lo infinito a lo finito, *después de haber ido de lo finito a lo infinito)* por cuanto la disolución, por desconocimiento de su punto final y de su punto inicial, tiene que aparecer simplemente como una nada real, de modo que cada cosa consistente y, por lo tanto, particular aparece como todo, y aparece un idealismo sensible, un epicureísmo, tal como Horacio, que, por cierto, sólo dramáticamente se sirvió de este punto de vista, lo presenta acertadamente en su *Prudens futuri temporis exitus*, etc.[19]

[19] Od., *III, 29, v. 29.*

—la disolución ideal se distingue, pues, de la denominada efectivamente real en que ésta parece ser una nada real, y aquélla, dado que es un devenir de lo ideal individual a lo infinito real y de lo infinito real a lo individual ideal, gana exactamente tanto más en contenido y armonía cuanto más es pensada como tránsito de lo consistente a lo consistente, del mismo modo que lo consistente gana en espíritu exactamente tanto más cuanto más es pensado como surgido de aquel tránsito o procediendo hacia aquel tránsito, de modo que la disolución de lo individual ideal aparece no como debilitamiento y muerte, sino como resurgimiento, como crecimiento, y la disolución de lo nuevo infinito no aparece como violencia aniquilante, sino como amor, y ambas juntamente como un acto creador (trascendental) cuya esencia es unificar individual ideal e infinito real, y cuyo producto es, por lo tanto, lo infinito real unificado con lo individual ideal, en lo cual lo real infinito adopta la figura de lo ideal individual y esto la vida de lo real infinito, y ambos se unifican en un estado mítico en el que, junto con el contraste de lo real infinito y lo ideal finito, cesa también el tránsito, hasta tal punto que éste gana en reposo lo que aquéllos han ganado en vida, un estado que no hay que confundir con el real-infinito lírico, como tampoco, en su surgimiento durante el tránsito, con el ideal-individual épicamente presentable, pues en ambos casos une el espíritu del uno con la captabilidad, la sensibilidad del otro. Es en ambos casos trágico, es decìr: en ambos casos unifica real infinito con ideal finito, y ambos casos son diversos sólo en grado, pues también durante el tránsito espíritu y signo, en otras palabras, la materia del tránsito con éste y éste con aquélla (lo trascendental con lo aislado), son como el órgano animado con el alma orgánica, Uno en contraposición armónica.

A partir de esta unificación trágica de lo nuevo infinito y lo antiguo finito, se desarrolla entonces un individual nuevo, por cuanto lo nuevo infinito, mediante el hecho de haber adoptado la figura de lo antiguo finito, se individualiza ahora en figura propia.

Lo individual nuevo aspira ahora a aislarse, y a evadirse de la infinitud, en el mismo grado en que, en el

segundo punto de vista, lo aislado, lo antiguo individual, aspira a universalizarse y a disolverse en el infinito sentimiento de vida. *El momento en que se acaba el período de lo nuevo individual es allí donde lo nuevo infinito* se comporta hacia lo antiguo individual como poder *disolvente*, como poder *desconocido*, del mismo modo que en el período precedente lo nuevo se ha comportado como poder desconocido hacia lo antiguo infinito, y estos dos períodos son contrapuestos entre sí, y ciertamente lo son el primero como dominio de lo individual sobre lo infinito, de lo singular sobre el todo, el segundo como el dominio de lo infinito sobre lo individual, del todo sobre lo singular. El final de este segundo período y el comienzo del tercero se sitúan en el momento en que lo nuevo infinito se comporta como sentimiento de vida (como Yo) hacia lo antiguo individual como objeto (como no-yo)...

*

Tras estos contrastes, unificación trágica de los caracteres; tras ésta, contrastes de los caracteres a la recíproca, e inversamente. Tras éstos, la unificación trágica de ambas partes.

FUNDAMENTO PARA EL *EMPEDOCLES*

La oda trágica comienza en el más alto fuego; el puro espíritu, la pura intimidad ha traspasado su límite, no ha mantenido lo bastante mesuradamente aquellas ligazones de la vida que necesariamente —y, por lo tanto, como si dijéramos: de todos modos— están inclinadas al contacto y, mediante el completo temperamento íntimo, son inclinadas a ello por encima de la medida; no ha mantenido lo bastante mesuradamente la conciencia, la meditación, la sensibilidad física; y así ha surgido, por la desmesura de la intimidad, la disputa que la oda trágica finge, inmediatamente de comenzada, con el fin de presentar lo puro. Sigue luego, mediante un acto natural, desde el extremo del distinguir y de la necesidad al extremo de la no-distinción de lo puro, de lo suprasensible, que parece no reconocer necesidad alguna; de ahí cae en una sensibilidad pura, en una intimidad más comedida; pues la intimidad originariamente más alta, más divina, más audaz, le ha aparecido como extremo; no puede tampoco caer ya en aquel grado de desmesurada intimidad con el cual salió en su tono inicial, pues ha experimentado en cierta manera a dónde conducía ello; tiene que, a partir de los extremos de la distinción y la no-distinción, pasar a aquella tranquila sensatez y sensación en la que tiene que, desde luego, necesariamente sentir la lucha de la otra, más esforzada sensatez, por lo tanto sentir como contraste su propio tono inicial y su carácter propio y pasar a él, si no debe, en este comedimiento, acabar trágicamente; pero, porque lo siente, surge entonces más puramente lo ideal, que unifica estos dos contrarios; el

tono originario es encontrado de nuevo y con sensatez, y así la oda retorna a partir de ahí, mediante una reflexión o sensación mesurada más libre, de nuevo, con más seguridad, más libremente, más radicalmente, (esto es: a partir de la experiencia y conocimiento de lo heterogéneo) al tono inicial.

Fundamento general

Es la intimidad más profunda lo que se expresa en el poema dramático trágico. La oda trágica presenta lo íntimo también en las distinciones más positivas, en contrastes efectivamente reales, pero estos contrastes están, sin embargo, presentes más en la mera forma y como lenguaje inmediato de la sensación. El poema trágico oculta aún más la intimidad en la presentación, la expresa en distinciones más fuertes, porque expresa una intimidad más profunda, un divino más infinito. La sensación ya no se expresa inmediatamente, ya no es el poeta y su propia experiencia lo que aparece, aunque todo poema, también el poema trágico, tiene que haber surgido de vida y efectiva realidad poética, tiene que haber procedido del propio mundo y alma del poeta, porque, si no, falta la verdad justa y no puede en general ser comprendido y vivificado nada, si no podemos transferir el propio ánimo y la propia experiencia a un material analógico extraño. También en el poema trágicamente dramático se expresa, pues, lo divino que el poeta siente y experimenta en su mundo, también el poema trágicamente dramático es para el poeta una imagen de lo viviente que, para él, es y era presente en su vida; pero, tal como esta imagen de la intimidad niega y tiene que negar más por todas partes su último fundamento, en el mismo grado en que tiene que acercarse más por todas partes al símbolo, cuanto más infinita, cuanto más inexpresable, cuanto más próxima al *nefas* es la intimidad, cuanto más estrictamente y fríamente la imagen tiene que distinguir al hombre y a su elemento sentido, para sujetar la sensación en sus límites, tanto menos puede la imagen expresar inmediatamente la sensación, tiene que negarla tanto según la forma

como según el material, el material tiene que ser una más audaz, más extraña semejanza y ejemplo de la sensación, la forma tiene que portar más el carácter de la contraposición y la separación. Otro mundo, extraños sucesos, extraños caracteres, pero, como toda semejanza más audaz, tanto más íntimamente adecuada al material fundamental, heterogénea sólo en la figura externa, pues, si este íntimo parentesco de la semejanza con el material, la intimidad característica que yace en el fondo de la imagen, no fuese visible, entonces su apartamiento, su figura extraña, no sería explicable. Las formas extrañas tienen que ser tanto más vivientes cuanto más extrañas son, y, cuanto menos el material visible del poema iguala al material que se encuentra en el fondo, al ánimo y al mundo del poeta, tanto menos le es lícito al espíritu, a lo divino tal como el poeta lo ha sentido en su mundo, negarse en el material artístico extraño. Pero, incluso en este material artístico extraño, no le es lícito ni posible a lo íntimo, a lo divino, expresarse de otra manera que mediante un grado de la distinción tanto mayor cuanto más íntima es la sensación que yace en el fondo. Por ello la tragedia 1) es dramática según su material y según su forma, esto es: *a)* contiene un tercer material más extraño, diverso con respecto al ánimo propio del poeta y a su propio mundo, material que el poeta ha elegido porque lo ha encontrado lo bastante análogo para incorporar a él su sensación total y guardarla en él como en un vaso, y, ciertamente, con tanta más seguridad cuanto más extraño es —siendo, sin embargo, análogo— este material, pues la sensación más íntima está expuesta a la caducidad precisamente en el grado en que no niega las relaciones temporales y sensibles verdaderas (y por ello es también ley lírica, cuando la intimidad es en sí menos profunda y, por lo tanto, más fácil de mantener, negar la conexión física e intelectual). Precisamente por eso el poeta trágico, por cuanto expresa la intimidad más profunda, niega por completo su persona, su subjetividad, incluso el objeto presente a él; transfiere todo eso a una personalidad extraña, a una objetividad extraña (e incluso allí donde la sensación total que yace en el fondo se traiciona más, en el personaje principal, que indica el tono

del drama, y en la situación principal, en que el objeto del drama, el destino, expresa con la mayor claridad su secreto, donde más adopta la figura de la homogeneidad frente a su héroe (precisamente la figura que más fuertemente se apodera de él), incluso allí...

y mal resultado que tienen en el ánimo los falsos intentos de una intimidad pura producida, no es tratado de nuevo de manera *autónoma* por lo sufriente mediante un nuevo intento adecuadamente inadecuado, sino que es más anticipativamente hecho por otra cosa que va por el mismo camino, sólo que se mantiene un escalón más arriba o más abajo, de modo que el ánimo atacado por falsos intentos de corrección no sólo es perturbado por la propia actividad autónoma, sino que es todavía más alterado por el anticiparse de un extraño igualmente falso, y es templado para una reacción más vehemente.

Fundamento para el Empédocles

Naturaleza y arte, en la vida pura, sólo están armónicamente contrapuestos entre sí. El arte es la flor, el cumplimiento de la naturaleza, la naturaleza se hace divina sólo mediante la ligazón con el arte —armónico, aunque de diversa índole—; cuando todo es por completo lo que puede ser, y un término se liga con el otro, suple la falta del otro, falta que el otro necesariamente ha de tener para ser por completo aquello que como término particular puede ser; entonces tiene lugar el cumplimiento, y lo divino está en el medio de ambos. El hombre, más orgánico, más artístico, es la flor de la naturaleza; la naturaleza, más aórgica, cuando es sentida, puramente, por el hombre puramente organizado, formado puramente en su índole, le da el sentimiento del cumplimiento. Pero esta vida está presente sólo en el sentimiento y no para el conocimiento. Si debe ser conocible, entonces tiene que presentarse mediante el hecho de que ella, en la desmesura de la intimidad, en la que los contrapuestos se intercambian, se separa; de que lo orgánico, que se ha

abandonado demasiado a la naturaleza y ha olvidado su esencia y su conciencia, pase al extremo de la actividad autónoma y del arte y de la reflexión, y la naturaleza, por el contrario, al menos en sus efectos sobre el hombre reflexivo, al extremo de lo aórgico, de lo inconcebible, de lo no-sentible, de lo ilimitado, hasta que, mediante el desarrollo de las acciones recíprocas contrapuestas, ambos, originariamente unitarios, se hacen frente como al comienzo, salvo que la naturaleza se ha hecho más orgánica por medio del hombre, el cual cultiva y forma, y de los impulsos y fuerzas de formación en general, y el hombre, por el contrario, se ha hecho más aórgico, más universal, más infinito. Este sentimiento pertenece quizá a lo más alto que puede ser sentido, cuando ambos contrapuestos, el hombre universalizado, espiritualmente viviente, aórgico de modo artísticamente puro, y la buena figura de la naturaleza, se hacen frente. Este sentimiento pertenece quizá a lo más alto que el hombre puede experimentar, pues la actual armonía le hace recordar la anterior pura relación inversa, y él siente a sí mismo y a la naturaleza doblemente, y la ligazón es más infinita.

En el medio está la lucha y la muerte del singular, aquel momento en que lo orgánico depone su yoidad, su particular ser-ahí, que se había convertido en extremo, y lo aórgico su universalidad, no, como al comienzo, en mezcla ideal, sino en la más alta lucha real, por cuanto lo particular, en su extremo, frente al extremo de lo aórgico, tiene que universalizarse activamente cada vez más, tiene que arrancarse cada vez más de su punto medio, y lo aórgico, frente al extremo de lo particular, tiene que concentrarse cada vez más y, cada vez más, ganar un punto medio y hacerse lo más particular; *en donde lo orgánico que se ha hecho aórgico parece encontrarse de nuevo a sí mismo y retornar a sí mismo, en cuanto que se atiene a la individualidad de lo aórgico, y el objeto, lo aórgico, parece encontrarse a sí mismo, en cuanto que, en el mismo momento en que adopta individualidad, encuentra también a la vez lo orgánico en el más alto extremo de lo aórgico, de modo que en este momento,* EN ESTE NACIMIENTO DE LA MÁS ALTA HOSTILIDAD, PARECE SER EFECTIVAMENTE REAL LA MÁS ALTA RECONCILIACIÓN. *Pero la individua-*

lidad de este momento es sólo un producto del más alto conflicto, su universalidad es sólo un producto del más alto conflicto; así, pues, como la reconciliación parece serahí, y de nuevo actúan ahora sobre este momento lo orgánico a su manera, lo aórgico a la suya, así la individualidad aórgicamente surgida contenida en el momento se hace, sobre las impresiones de lo orgánico, de nuevo más aórgica y, sobre las impresiones de lo aórgico, se hace de nuevo más particular la universalidad orgánicamente surgida contenida en el momento, de modo que el momento unificante, como un espejismo, se disuelve cada vez más, se aleja cada vez más de lo orgánico por el hecho de que reacciona aórgicamente frente a lo orgánico, pero, por esto y por su muerte, los extremos en lucha, de los cuales procedía, él los reconcilia y unifica más bellamente que en su vida, en cuanto que ahora la unificación ya no es en un singular y, por ello, demasiado íntima, en cuanto que lo divino ya no aparece sensiblemente, en cuanto que el feliz engaño de la unificación cesa en el mismo grado en que era demasiado íntimo y único, de modo que ambos extremos —de los que el uno, lo orgánico, tiene que ser hecho retroceder por medio del momento que transcurre y, por este medio, elevado a una universalidad más pura, y el otro, lo aórgico, en cuanto que tiene lugar un tránsito a ello, tiene que llegar a ser para lo orgánico un objeto de tranquila consideración— y la intimidad del momento pretérito, surgen ahora de manera más universal, más contenida, más distinguiente, más clara.

Así, Empédocles es un hijo de su cielo y de su período, de su patria, un hijo de las violentas contraposiciones de naturaleza y arte, en las cuales apareció el mundo ante sus ojos. Un hombre en el que aquellos contrastes se unifican *tan* íntimamente que en él se hacen *Uno;* que deponen e invierten su originaria forma distinguiente; que lo que en el mundo de él vale por más subjetivo y está presente más en particularidad, el distinguir, el pensar, el comparar, el formar, el organizar y estar organizado, es en él *mismo* más objetivo, de modo que él, con el fin de nombrarlo tan fuertemente como es posible, es más distinto, más pensante, más comparante, más for-

mante, más organizante y más organizado *cuando menos es cabe sí mismo* y *en la medida en que es menos consciente* de que cabe él y para él lo sin lenguaje gana lenguaje y, cabe él y para él, lo universal, lo más inconsciente, gana la forma de la conciencia v de la particularidad; que, por el contrario, aquello que en su mundo vale cabe otro por más objetivo, y está presente en forma más universal, lo que es menos distinguiente y distinguible, más carente de pensamiento, más incomparable, más no-figurativo, más no-organizado y desorganizante, eso es cabe él y para él más subjetivo, de modo que él es más indistinta e indistinguientemente más carente de pensamiento en el efecto, más incomparablemente más no-figurativo, más aórgico y *des*orgánico cuando más está cabe sí mismo y cuando y en la medida en que es más consciente; que cabe él y para él lo dicente se hace indecible o no dicendo; que cabe él y para él lo particular y más consciente adopta la forma de lo inconsciente y universal; que, por lo tanto, aquellos dos contrarios se hacen uno en él, porque en él invierten su forma distinguiente y se unen también en la medida en que en el sentimiento originario son diversos —

un hombre tal sólo puede crecer a partir de la más alta contraposición de naturaleza y arte, y, tal como (idealmente) la desmesura de la intimidad procede de la intimidad, así *esta desmesura real de la intimidad* procede de la hostilidad y de la más alta discordia, en que lo aórgico adopta la modesta figura de lo particular y parece así reconciliarse con lo hiperorgánico, y lo orgánico adopta la modesta figura de lo universal y parece reconciliarse con lo hiperaórgico hiperviviente, sólo porque ambos en los extremos más extremos se atraviesan y tocan lo más profundamente y con ello tienen que adoptar en su forma externa la figura, la apariencia de lo contrapuesto.

Así, Empédocles es, como se ha dicho, el resultado de su período, y su carácter remite a éste, tal como de éste ha surgido él. Su destino se presenta en él como en una instantánea unificación que, sin embargo, tiene que disolverse para llegar a ser más.

Parece, según todo, nacido para poeta, parece, pues,

tener ya en su naturaleza subjetiva, más activa, aquella inhabitual tendencia hacia la universalidad que bajo otras circunstancias, o mediante inteligencia y evitación de su influjo demasiado fuerte, se vuelve en aquella serena contemplación, en aquella completitud y general determinatez de la conciencia, con la cual el poeta mira a un *todo;* parece asimismo, en su naturaleza objetiva, en su pasividad, yacer aquel feliz don que, incluso sin premeditado y consciente ordenar y pensar y formar, está inclinado al ordenar y pensar y formar, aquella plasticidad de los sentidos y del ánimo que fácilmente y aprisa acoge vivamente todo lo tal, en su totalidad, y que da a la actividad artística más qué hacer que qué decir. Pero esta disposición no debía actuar y permanecer en la esfera peculiar de ella, él no debía actuar en su manera y su medida, en su peculiar limitación y pureza, y dejar que este temperamento llegase a ser, mediante la libre expresión del mismo, temperamento más universal, el cual fuese a la vez la determinación de su pueblo; el destino de su tiempo, los violentos extremos, en los que creció, no exigieron canto, en el que lo puro es aún fácilmente captado de nuevo en una presentación ideal que yace entre la figura del destino y la de lo originario, si el tiempo todavía no se ha alejado demasiado de ello; el destino de su tiempo tampoco exigió auténtico acto, que en verdad obra y ayuda inmediatamente, pero también más unilateralmente, y tanto más cuanto menos ese acto *expone* el hombre entero; exigía un *holocausto,* en que el hombre todo se hace efectivamente y sensiblemente aquello en lo que el destino de su tiempo parece resolverse, en que los extremos parecen reunirse efectivamente y visiblemente en Uno, pero, precisamente por eso, están demasiado íntimamente unificados, y el individuo se pierde y tiene que perderse en un acto ideal, porque en el individuo se mostró la unificación sensible que, de necesidad y discordia, ha surgido, prematura, la cual resolvió el problema del destino, que, sin embargo, nunca puede resolverse visiblemente e individualmente, porque entonces lo universal se perdería en el individuo y (lo que es aún peor que todos los grandes movimientos del destino, y lo único imposible) la vida de un mundo perecería en

una singularidad; ya que, por el contrario, cuando esta singularidad, como resultado prematuro del destino, se resuelve porque era demasiado íntima y sensible y efectivamente real, el problema del destino, ciertamente, se resuelve materialiter de la misma manera, pero formaliter de otra, en tanto que precisamente la desmesura de la intimidad, que, por dicha, pero originariamente sólo idealmente y como intento, había surgido, ahora se ha hecho efectivamente real mediante la discordia más alta, y, en tal medida, por ello mismo se suprime efectivamente en los grados, fuerzas e instrumentos en que la originaria desmesura de la intimidad, la causa de toda discordia, se ha suprimido, de modo que la fuerza de la íntima desmesura se pierde efectivamente, y lo que queda es una intimidad más madura, una intimidad verdadera, pura, universal.

Así, Empédocles debía ser una víctima de su tiempo. *Los problemas del destino en el que él creció debían resolverse aparentemente en él, y esta solución debía mostrarse como una solución temporal aparente, como ocurre más o menos en todos los personajes trágicos,* los cuales son todos, en sus caracteres y manifestaciones, en mayor o menor medida intentos de resolver los problemas del destino, y se suprimen todos en la medida y grado en que no son universalmente válidos, a menos que su papel, su carácter y las manifestaciones de él se presenten por sí mismos como algo efímero e instantáneo, de modo que, aquel que aparentemente resuelve el destino de la manera más completa, es también el que más se presenta, en su carácter perecedero y en el progreso de sus intentos, de la manera más chocante, como víctima.

¿De qué manera es este el caso de Empédocles?

Cuanto más poderosos eran el destino, los contrastes entre el arte y la naturaleza, tanto más estaba en ellos el individualizarse cada vez más, obtener un firme punto, un apoyo, y un tiempo tal se apodera de todos los individuos, les exige una solución, hasta que encuentra uno en el que su no conocida necesidad, su secreta tendencia, se hace presente de modo visible y logrado, y a partir del cual, y solamente entonces, tiene que pasar a lo universal la solución encontrada.

Así se individualiza en Empédocles su tiempo, y, cuanto más se individualiza en él, cuanto con más brillo y realidad efectiva y más visiblemente aparece resuelto en él el enigma, tanto más necesaria se hace su ruina.

1) Ya, de modo general, el espíritu artístico de su pueblo, espíritu vivo, que lo intenta todo, tuvo que repetirse en él inventivamente, de un modo más ilimitado, más aórgico, más audaz, tal como, por el otro lado, el ardiente cielo y la abundante naturaleza de Sicilia tuvo que presentarse para él y en él de un modo más sentido, más elocuente, y, una vez que de ambos lados fue asido, el uno de ellos, la fuerza, más activa, de su esencia, tuvo siempre que fortalecer de rechazo al otro, tal como el espíritu artístico tuvo que alimentarse y tomar impulso de la parte sentiente de su ánimo. 2) En medio de sus agrigentinos, hiperpolíticos, que estaban siempre discutiendo y calculando; en medio de las formas sociales en continuo esfuerzo de progreso, en continua renovación, de su ciudad, un espíritu como el suyo, que aspiraba siempre al hallazgo de un todo completo, en exceso había de llegar a ser espíritu reformador, del mismo modo que la anárquica ausencia de vínculo, allí donde cada uno seguía su propia originalidad, sin preocuparse de la peculiaridad de los otros, tenía que hacerle, más a él —con su rica, autosuficiente naturaleza y plenitud de vida— que a otros, más insocial, más solitario, más orgulloso y más propio, e incluso estas dos facetas de su carácter tenían que realzarse y exagerarse la una a la otra. 3) La audacia de un espíritu libre, la cual se enfrenta a lo no-conocido, a lo que está fuera de la conciencia y la actuación del hombre, y se enfrenta a ello tanto más cuanto más íntimamente los hombres, en el origen, se encontraban unidos en el sentimiento con aquello y eran empujados por un instinto natural a protegerse contra el influjo amical demasiado poderoso, demasiado profundo, del elemento, a precaverse contra el olvido de sí mismos y la completa enajenación, esta audacia de espíritu libre, este negativo razonar, no-pensar lo no-conocido, que es tan natural en un pueblo con sobra de coraje, en Empédocles, que en ningún modo estaba hecho para la negación, tenía que ir un paso más allá: él tenía que tratar

de hacerse dueño de lo no-conocido, tenía que querer asegurarse de ello, su espíritu tenía que pugnar contra la servilidad hasta el punto de tener que tratar de abarcar la naturaleza subyugante, de comprenderla de parte a parte y llegar a ser consciente de ella tal como podía ser consciente y cierto de sí mismo, tenía que luchar por la identidad con ella y, por lo tanto, su espíritu tenía que adoptar figura aórgica en el más alto sentido, arrancarse de sí mismo y de su punto medio, penetrar siempre su objeto de modo tan desmesurado que se perdiese en él como en un abismo; en lo cual, a la inversa, la entera vida del objeto tenía que apoderarse del ánimo abandonado —que, por la ilimitada actividad del espíritu, no ha hecho otra cosa que volverse más infinitamente receptivo— y volverse individualidad cabe él: dar el objeto a él su particularidad y templar ésta con arreglo a sí mismo de modo más integral en el mismo grado en que él se había entregado al objeto de modo activamente espiritual, y así apareció el objeto en él en figura subjetiva, del mismo modo que él había adoptado la figura objetiva del objeto. El era lo universal, lo no-conocido, el objeto era lo particular. Y, así, el conflicto del arte —el pensar, el ordenar del carácter formante del hombre— y la naturaleza carente de conciencia, apareció resuelto, en sus extremos más extremos reducido a uno y unificado hasta la equivocación de la mutua forma distinguiente. Este fue el encanto con el que Empédocles apareció en su mundo. La naturaleza, que, con su poder y su fascinación, cuanto más los contemporáneos, hombres de espíritu libre, hacían abstracción de ella, tanto más violentamente los dominaba, la naturaleza apareció con todas sus melodías en el espíritu y la boca de este hombre, y tan íntimamente, tan cálida y personalmente como si el corazón de él fuese el de ella y el espíritu del elemento habitase en figura humana entre los mortales. Esto le dio su gracia, su condición terrible y divina, y todos los corazones que movió la tempestad del destino, y todos los espíritus que en la noche enigmática del tiempo erraban aquí y allá, sin acomodo y sin guía, lo siguen, y, cuanto más humanamente, cuanto más cerca de la propia esencia de ellos, él se les asoció, cuanto más él con esta alma hizo suya

la cosa de ellos y, una vez que tal alma hubo aparecido en la figura divina de él, les fue restituida en su manera propia, tanto más era él aquel a quien adoraban. Este tono fundamental de su carácter se muestra en todas sus relaciones. Y todas ellas lo adoptaron. Así vivió en su más alta independencia en la relación que, incluso sin aquellas que son más objetivas e históricas, trazó el curso de él, de modo que las circunstancias externas que lo orientaron al mismo camino, por esenciales e imprescindibles que sean para llevar a presencia y acción lo que quizá en él hubiera seguido siendo sólo pensamiento, sin embargo, pese a todo conflicto en que él parezca estar con ellas en la continuación, van al encuentro de su más libre temperamento y alma, lo cual tampoco es ningún milagro, puesto que este mismo temperamento es también el más interno espíritu de las circunstancias, puesto que todos los elementos de estas circunstancias proceden de este mismo espíritu y retornan a él. En su más independiente relación se resuelve el destino de su tiempo en el primer y último problema. De modo que, a partir de aquí, esta aparente solución empieza de nuevo a suprimirse y con ello termina.

En esta relación independiente vive, en aquella suprema intimidad —que hace el tono fundamental de su carácter— con los elementos, mientras el mundo a su alrededor vive precisamente en el supremo contraste, por una parte en aquel no-pensar propio del espíritu libre, en aquel no-reconocer lo viviente, por la otra en la suprema servilidad ante los influjos de la naturaleza. En esta relación vive: 1) como hombre sentiente en general; 2) como filósofo y poeta; 3) como un solitario que cuida su jardín. Pero esto aún no sería un personaje dramático, por lo tanto tiene que resolver el destino no sólo en relaciones universales y mediante su carácter independiente, tiene que resolverlo en relaciones particulares y en la más particular ocasión y tarea. Pero, en tan íntima relación como está con lo viviente de los elementos, está también con su pueblo. Era incapaz del espíritu de novedad violento y negativo, que sólo mediante contraste pugna contra la vida obstinada, anárquica, la cual no quiere soportar ningún influjo, ningún arte; tenía que ir

un paso más allá; para ordenar lo viviente, tenía que aspirar a captarlo, con su esencia, en lo más íntimo; tenía que intentar hacerse dueño, con su espíritu, del elemento humano y de todas las inclinaciones e impulsos; del alma de ellos; de lo incomprehensible, inconsciente, involuntario en ellos; por eso mismo, su voluntad, su conciencia, su espíritu, en cuanto él traspasó el límite habitual y humano del saber y actuar, tenía que perderse a sí mismo y hacerse objetivo, y, lo que él quería dar, tuvo que encontrarlo; por el contrario, lo objetivo resonó en él tanto más puro y hondo cuanto más abierto su ánimo se mantuvo precisamente porque el hombre espiritualmente activo se había entregado, y esto en lo particular como en lo universal.

Así, como reformador religioso, como hombre político, y en todas las acciones que contra ellos realizó en beneficio de ellos, se comportó con esta devoción orgullosa, de visionario, y, en apariencia, por la sola expresión de este trueque del objeto y el sujeto, se resolvía todo destino. Pero ¿en qué puede consistir esta expresión?, ¿qué cosa es aquella expresión que, en una relación de esta índole, satisface a aquella parte que al principio era la incrédula?, y en esta expresión estriba todo, pues, si lo unificante tiene que perecer, es porque apareció de modo demasiado visible y sensible, y sólo es capaz de esto por cuanto se expresa en algún punto y caso muy determinado. Tienen que ver lo unitario que hay entre ellos y aquel hombre, ¿cómo pueden hacerlo?, ¿por el hecho de que él les obedezca hasta el extremo?, pero ¿en qué?, en un punto en que ellos están en la mayor duda acerca de la unión de los extremos en los que viven. Ahora bien, si estos extremos consisten en la discordia de arte y naturaleza, entonces él tiene que reconciliar ante los ojos de ellos la naturaleza con el arte precisamente allí donde ella es más inalcanzable para el arte. De aquí se origina la fábula. El lo hace con amor y repugnancia *; da su prueba; entonces ellos creen cumplido todo. En

* Pues el temor de llegar a ser positivo tiene que ser, de manera natural, su mayor temor, en virtud del sentimiento de que *El*, cuanto más efectivamente expresa lo íntimo, más seguro está de perecer.

eso los reconoce él. El engaño en que él vivía, la ilusión de que él era Uno con ellos, cesa ahora. El se retira, y ellos se enfrían con respecto a él. Su adversario utiliza esto, consigue su destierro. Su adversario, grande en disposiciones naturales, como Empédocles, busca resolver los problemas del tiempo de otro modo, de un modo más negativo. Nacido para héroe, no está inclinado a unificar los extremos tanto como a domarlos y a ligar la acción recíproca de los mismos a algo permanente y firme, que está puesto entre ellos y mantiene cada cosa en su límite en cuanto que se apropia cada cosa. Su virtud es el entendimiento, su diosa la necesidad. El es el destino mismo, sólo con la diferencia de que las fuerzas en lucha están en él firmemente ligadas a una conciencia, a un punto de escisión que las mantiene contrapuestas de modo claro y seguro, que las fija a una identidad (negativa) y les da una dirección. Así como arte y naturaleza en Empédocles se unifican en el extremo del conflicto por el hecho de que lo activo, en la desmesura, se hace objetivo y la subjetividad perdida es suplida por la influencia profunda del objeto, así, en el adversario, arte y naturaleza se unifican por el hecho de que una desmesura de objetividad y ser-fuera-de-sí y realidad (en un clima tal, en tal alboroto de pasiones y cambio de la originalidad, en tal soberano temor de lo no-conocido) en un ánimo valientemente abierto tiene que ocupar el lugar de lo activo y formante, mientras que, por el contrario, lo subjetivo obtiene más la figura pasiva del soportar, del perseverar, de la firmeza, de la seguridad, y, cuando los extremos, o por la facilidad en el perseverar de los mismos, o también en virtud de factores externos, adoptan la figura del reposo y de lo orgánico, entonces lo subjetivamente activo tiene que llegar a ser lo organizante, tiene que llegar a ser el elemento, y así también aquí lo subjetivo y lo objetivo intercambian sus figuras y se hacen Uno en uno.

[SOBRE LA PIEZA ESCENICA DE SIEGFRIED SCHMID *LA HEROINA*] [20]

Este escrito se distingue esencialmente frente a otros inauténticos productos habituales en este ramo, tan perjudiciales para el arte y para la humanidad, y, dado que, por una parte, el gusto por lo cómico se inclina evidentemente y desproporcionadamente hacia la caricatura y, por otra parte, por este mismo motivo, parece extenderse un injusto prejuicio contra todo lo cómico, debe constituirse en máxima el favorecer preferentemente los escritos genuinos de esta índole.

Caracteres y situaciones en esta pieza, así como la fábula toda, son lo que tienen que ser en este ramo de la poesía, una copia fiel, pero *captada poéticamente* y *presentada artísticamente*, de la llamada vida habitual, esto es: de aquella vida que está en relaciones más débiles y alejadas con el todo y que, por eso mismo, tiene que ser: comprendida poéticamente, infinitamente significante; en sí, insignificante en alto grado.

Precisamente este contraste es también aquello con lo que se ocupa el poeta cómico, aquello de lo cual nos da una vista estéticamente verdadera. Con espíritu presintiente y ánimo filantrópico, comprende tanto los caracteres y situaciones comunes como los no comunes de su fábula; éstos cómo, demasiado poco ocupados y fijados por su objeto, están por doquier inclinados a introducir en las cosas más de lo que *efectivamente* hay en ellas;

[20] *Siegfried Schmid, amigo de Hölderlin, había hecho llegar su pieza a Hölderlin para que éste hiciese una nota crítica.*

aquéllos cómo, demasiado encadenados a lo efectivamente real de la misma esfera, aspiran, con violencia y astucia, a salirse de ello y, por lo tanto, a perturbar las relaciones de una esfera tan significantemente insignificante; unos y otros, cómo les falla el que la estrecha esfera en sí no puede satisfacerles enteramente y, sin embargo, están demasiado implicados en ella y, en consecuencia, son, por ambas partes, fantasías.

Que el poeta comprenda más claramente o más oscuramente esto, y que entienda cómo en un material así constituido, en cualquier material que él pudiera elegir, tiene siempre que arrancar de la conexión viviente un fragmento de la vida y elegirlo para su tratamiento, esto es precisamente lo que hace de él un artista, es decir: lo que contiene el fundamento para la exposición de su poema. En efecto, en esta exposición todo se encamina a resolver y averiguar el contraste de lo exagerado y lo unilateral, en el cual tiene que aparecer todo material fuera de la conexión viviente. Esto intenta el poeta, en primer lugar, presentando aquel contraste en puras contraposiciones con equilibrio y netitud bastante; luego, fundamentándolo y motivándolo suficientemente, y, finalmente, poniendo todas las partes del material en relación general en toda la medida de lo posible; por todos estos medios busca el poeta dar al material aislado y, por lo tanto, vacilante entre extremos aquella conformación mediante la cual el material aparece en su más pura y mejor relación peculiar al todo; busca no tanto elevarlo, o hacerlo sensible, como llevarlo a la condición de verdad natural. Y precisamente allí donde su material es en mayor medida tomado de la realidad efectiva, como en el idilio y la comedia y la elegía, allí especialmente tendrá el poeta que hacer bueno el robo, dándole una vista estéticamente verdadera, representándolo en su más natural relación al todo, no haciéndolo aún más sensible. Pues esto último es sólo negocio del gran epos, que parte verdaderamente del material poético más suprasensible y, por ello, tiene que hacer el más largo camino para juntar de nuevo su etéreo objeto propio con el resto de la vida y traerlo cerca de los sentidos; por eso cree también el crítico que la presentación y lenguaje de la *Ilíada* adquiere una signifi-

cación nueva, totalmente distinta, cuando se siente que el canto es más en honor del padre Júpiter que de Aquiles o de otro.

El crítico cree encontrar disculpa para estas disgresiones porque la incertidumbre y el prejuicio acerca de los puntos tocados son, en todo caso, aún lo bastante poderosos y, ciertamente, son cualquier cosa antes que indiferentes, y porque es seguro que se encontrará más tolerable el hecho de que, partiendo de una buena opinión, diga una palabra a destiempo que el de que elija el tiempo más conveniente para hacer prevalecer su capricho.

El crítico entiende también, mediante lo dicho hasta ahora, en la medida en que es aplicable a la comedia, haber dado con el punto de vista que puede haber guiado preferentemente al autor de esta pieza, y, hasta qué punto el poeta ha procedido consecuentemente, lo ve el crítico especialmente por el hecho de que las pequeñas inconsecuencias del poema se noten tan fácilmente.

Así, el crítico encuentra que los diálogos de los soldados en la mayor parte de las escenas se continúan a veces de modo demasiado ininterrumpido. Los discursos, cuanto más extravagantes *tengan que* ser en lo común o en lo no común, ¿no tienen también que interrumpirse con tanto mayor rapidez o fuerza? Pero muy felizmente y con justo sentimiento de su oportunidad se emplea el yambo también en aquellos diálogos, de modo que no se lo siente precisamente porque está en su sitio, y lo está ciertamente aquí, para que se haga sentible palabra por palabra un contraste más agudo en los discursos no nobles. También en este caso, como en otras cosas, el autor tiene en su favor la autoridad de los cómicos antiguos, por ejemplo de Terencio, y en aquellos tiempos el gusto no era, por cierto, malo.

Magistrales pueden ser llamados en particular los caracteres complementarios mediadores que se han colocado entre papeles contrapuestos; así, los de *Klapp*, del *muchacho* en el bosque, junto con el de la *hostelera simple*.

Pero le serán agradecidas al poeta de manera especial algunas bellas disgresiones bien conducidas, que están en el carácter de la pieza y de los personajes, y se ale-

grará uno de no haber sido engañado con una cáscara vacía.

Tanto más puesto que, en la comedia, lo que se llama la intriga de la obra no es otra cosa que una ñoñería de las musas, mediante la cual han de ser atraídos los hijos de los hombres, y, puesto que lo improcedente se resuelve en nada y sólo queda lo puro, hubiera sido de desear que el autor se hubiese facilitado esa parte de la obra. El plan es, por lo que se refiere al carácter, correcto en alto grado. Los caracteres son tan verdaderos como adecuadamente elegidos para la comedia, hombres limitados que, precisamente por serlo, quieren ser taimados. Pero su afectación, correctamente esbozada, le parece, sin embargo, al crítico presentada de modo desproporcionadamente duro.

Pero esto debe serle perdonado al autor, ya que es uso de la moderna poesía en su mayor parte, aquí, como en el poema lírico con las rimas, llevar en las plantas un difícil peso en vez de las alas de Mercurio, y hacer los embrollos en la comedia aún peores de lo que lo son en la misma vida seria.

Pero, puesto que la dificultad que el poeta se crea con esto es, de todos modos, sentida sólo por aquellos que sienten igualmente cuánto es, en todo caso, lo que con ello se sacrifica, puesto que, por lo demás, la vida del artista entre nosotros es bastante breve, no es un mal consejo el de que el alemán con temperamento poético, por naturaleza más próximo a los antiguos, no debiera dejarse extraviar durante más tiempo por sus vecinos, más prolijos; de que también aquí se introdujese, cada vez más, simplicidad y más *conveniente* soltura.

[DE LA FABULA DE LOS ANTIGUOS]

De la fábula de los antiguos

Sus principios
Figura de los mismos
Sistema
Relación. Movilidad.

Formas diversas que éstos padecen como principios pese a la necesidad de su formación.

Sentido y contenido de ellos.
Contenido mitológico.
Heroico
Puramente humano.

Sentido de tales fábulas en general.

Moral superior.

Infinitud de la sabiduría.

Conexión de los hombres y los espíritus.
Naturaleza; historia en su influencia.

QUE EL HOMBRE EN EL MUNDO...

Que el hombre en el mundo tiene una más alta validez moral es reconocible mediante los asertos de la moralidad y visible a partir de multitud de cosas[21].

[21] *«Validez»:* Geltenheit; *«asertos»:* Behauptenheiten.

DOS CARTAS

Nürtingen, junto a Stuttgart, 4 Dic. 1801

¡Mi querido Böhlendorf!

Tus bondadosas palabras, y tu presencia en ellas, mucho me han alegrado.

Tu «Fernando»[22] me ha aligerado el pecho en buena medida. Tan buen signo es para mí el progreso de mis amigos. Tenemos un destino. Si con uno avanza, el otro no permanecerá en reposo.

¡Querido mío! Has ganado tanto en precisión y hábil flexibilidad sin perder nada en calor, al contrario, como una buena hoja, la elasticidad de tu espíritu no ha hecho otra cosa que mostrarse tanto más fuerte en la doblegante escuela. Es, sobre todo, en esto en lo que te deseo dicha. Nada aprendemos con más dificultad que a usar libremente de lo nacional. Y, según yo creo, precisamente la claridad de la presentación nos es originariamente tan natural como a los griegos el fuego del cielo. Precisamente por eso, serán a *superar* más bien en la hermosa pasión, que tú también has mantenido para ti, que en aquella homérica presencia de espíritu y don de presentación.

Suena paradójico. Pero lo afirmo una vez más y lo entrego a tu examen y a tu uso; lo propio nacional será, con el progreso de la cultura, cada vez menos importante.

---

[22] *El hecho de que Hölderlin emplee el* Fernando *de Böhlendorf como ocasión para fijar por escrito determinadas reflexiones debe, seguramente, atribuirse más a la enorme escasez de oportunidades de comunicación para Hölderlin que a los méritos del drama de Böhlendorf. Este es un poeta bastante representativo de la época, pero mediocre; era gran admirador de Hölderlin.*

Por eso son los griegos menos dueños del pathos sagrado, porque éste les era innato, y son, en cambio, preeminentes en el don de presentación, desde Homero, porque este hombre extraordinario tenía alma bastante para apresar en favor de su reino de Apolo la *sobriedad junoniana* occidental y así apropiarse verdaderamente lo extraño.

En nosotros ocurre a la inversa. Por ello es también tan peligroso abstraer para sí las reglas del arte sólo y únicamente a partir de la superior calidad griega. He trabajado largo tiempo en ello y sé ahora que, aparte de lo que entre los griegos y entre nosotros tiene que ser lo más alto —a saber: la relación viviente y el destino—, no nos es lícito en absoluto tener algo *igual* con ellos.

Ahora bien, lo propio tiene, tanto como lo extraño, que ser aprendido. Por eso nos son imprescindibles los griegos. Sólo que no los alcanzaremos precisamente en lo que para nosotros es propio, nacional, porque, como queda dicho, el *libre* uso de lo *propio* es lo más difícil.

Ha sido, me parece, tu genio bueno quien te ha sugerido el que hayas tratado el drama más épicamente. Es, en conjunto, una *genuina* tragedia moderna. Pues lo trágico entre nosotros es que del reino de los vivientes nos vamos empaquetados con toda tranquilidad en un recipiente cualquiera, no que, consumidos en llamas, expiemos la llama que no hemos sido capaces de domar.

Y ¡en verdad! lo primero mueve lo más íntimo del alma tanto como lo segundo. No es un destino tan imponente, pero sí más profundo, y también al que muere así un alma noble lo acompaña bajo el temor y la compasión, y mantiene erguido el espíritu en la saña. Júpiter espléndido es, pues, con todo, el último pensamiento en el perecer de un mortal, tanto si muere según nuestro destino como si muere según el antiguo, a condición de que el poeta haya presentado este morir como debe y como tú visiblemente has querido, y has efectuado en conjunto y, particularmente, en algunos trazos magistrales:

«Un camino estrecho conduce a un oscuro valle,
allí lo ha empujado la traición»

y en otros lugares. Estás en el buen camino, mantenlo. Pero, tanto más, quiero estudiar tu «Fernando» y tomar-

lo a pecho, y entonces quizá te diré algo más interesante sobre él. ¡En ningún caso bastante!

De mí mismo y de cómo me ha ido hasta ahora, de hasta qué punto he permanecido y llegado a ser digno de ti y de mis amigos, también de en qué me ocupo y qué voy a hacer, por poco que ello sea, de todo eso te escribiré pronto desde la proximidad de tu España [23], desde Burdeos, adonde parto la semana próxima como preceptor y predicador privado en una casa evangélica alemana. Tendré que mantener la cabeza bien en su sitio en Francia, en París; me alegro también por la vista del mar, por el sol de la Provenza.

¡Oh, amigo! El mundo se encuentra ante mí más claro que antes y más serio. ¡Sí! me place como van las cosas, me place como cuando en el verano «el viejo padre sagrado, con mano serena, desde rojizas nubes sacude relámpagos benedicentes» [24]. Pues, de entre todo lo que puedo ver de dios, este signo ha llegado a ser lo que prefiero. En otro tiempo podía lanzar gritos de júbilo por una nueva verdad, una vista mejor de aquello que está encima y alrededor de nosotros; ahora temo que al final me ocurra como al antiguo Tántalo, a quien de los dioses le aconteció más de lo que él pudo soportar.

Pero hago lo que puedo, tan bien como puedo, y pienso, cuando veo cómo, en mi camino, tengo que —como los otros— ir también allí, que es impío y delirante buscar un camino que estuviese seguro contra todo asalto, y que para la muerte no ha crecido ninguna hierba.

¡Y ahora adiós, querido mío!, hasta la próxima. Soy todo despedida. Hace mucho tiempo que no he llorado. Pero me ha costado amargas lágrimas el haberme decidido a abandonar una vez más mi patria, quizá para siempre. Pues ¿qué tengo de más querido en el mundo? Pero no les sirvo. Por lo demás, alemán quiero y tengo que seguir siendo, aun cuando la necesidad del corazón y la de sustento me empujen hasta Otahiti.

Saluda a nuestro Morbek. ¿Cómo está? Seguro que se

---

[23] *La acción del* Fernando *tiene lugar en España.*

[24] *Cita libre del comienzo del poema de Goethe* Grenzen der Menschheit.

mantiene. Sigue siendo nuestro. Disculpa mi ingratitud. Os había reconocido, os veía, pero a través de una lente amarilla. ¡Tendría tanto que deciros, mis buenos! Sin duda, también vosotros a mí. ¿Dónde permanecerás más adelante, mi querido Böhlendorf? Preocupaciones son éstas. Si me escribes, dirige la carta al mercader Landauer, de Stuttgart. Es seguro que me la hace llegar. Escríbeme también tu dirección.

Tu

H.

Nürtingen, 2 Dic. 1802

¡Querido mío!

En mucho tiempo no te he escrito; entre tanto he estado en Francia y he visto la triste, solitaria tierra; los pastores de la Francia meridional y algunas bellezas, hombres y mujeres que han crecido en la angustia de la duda patriótica y del hambre.

El violento elemento, el fuego del cielo, y la calma de los hombres, su vida en la naturaleza, y su estar restringidos y satisfechos, se ha apoderado constantemente de mí, y, como se repite de los héroes, puedo decir que Apolo me ha golpeado.

En los parajes que limitan con la Vendée, me ha interesado lo belicoso salvaje, lo puramente viril, para lo cual la luz de la vida se hace inmediata en los ojos y los miembros y que en el sentimiento de la muerte se siente como en una virtuosidad y llena una sed de saber.

Lo atlético de los hombres del Sur, en las ruinas del espíritu antiguo, me hizo más familiar con la esencia propia de los griegos; aprendí a conocer su naturaleza y su sabiduría, su cuerpo, la manera en que crecían en su clima, y la regla con la cual protegían el genio desbordado frente a la violencia del elemento.

Esto determinó su carácter de pueblo, su manera de acoger naturalezas extrañas y comunicarse a ellas; a ello deben lo que constituye su individualidad peculiar, lo cual aparece de modo viviente en la medida en que el más alto entendimiento es, en el sentido griego, fuerza de reflexión, y esto se nos hace comprensible si comprendemos el cuerpo heroico de los griegos; es delicadeza, como nuestro carácter de pueblo [es sobriedad] [25].

[25] *«es sobriedad» ha sido propuesto para cubrir una evidente laguna en el texto de Hölderlin.*

La vista de los antiguos me ha dado una impresión que me ha hecho más inteligibles no sólo los griegos, sino en general lo más alto del arte, el cual, incluso en el más alto movimiento y fenomenalización de los conceptos y de todo lo seriamente mentado, mantiene, sin embargo, todo estable y para sí mismo, de modo que la seguridad es en este sentido el modo más alto del signo.

Me era necesario, tras múltiples estremecimientos y conmociones del alma, fijarme durante cierto tiempo, y vivo ahora en mi ciudad paterna.

La naturaleza de mi país se apodera de mí tanto más poderosamente cuanto más la estudio. La tormenta, no sólo en su más alta aparición, sino precisamente en esta vista, como poder y como figura, entre las demás formas del cielo, la luz en su obrar, nacionalmente y como principio y constituyendo modo de destino, de manera que haya para nosotros algo sagrado, su empuje en el llegar e ir, lo característico de los bosques, y el encuentro en un paraje de diversos caracteres de la naturaleza, el que todos los lugares sagrados de la tierra estén juntos en torno a un lugar y la luz filosófica alrededor de mi ventana, eso es ahora mi gozo; ¡pueda yo conservar el modo como he llegado hasta aquí!

¡Querido mío! Pienso que no comentaremos a los poetas hasta nuestro tiempo, sino que el modo del canto en general tomará otro carácter, y que, si no prosperamos, ello se debe a que comenzamos de nuevo, desde los griegos, a cantar de manera patria y natural, propiamente original.

Escríbeme pronto. Necesito de tu tono puro. La psique entre amigos, el surgir del pensamiento en el diálogo y la carta, es necesario a los artistas. Aparte de esto, ningún pensamiento tenemos para nosotros mismos, sino que pertenece a la sagrada figura que nosotros hacemos figura. Salud.

Tu

H.

NOTAS SOBRE *EDIPO* Y SOBRE *ANTIGONA*[28]

[28] *La traducción alemana de la que se toman las palabras de* Edipo rey *y de* Antígona *reproducidas en el curso de estas «notas» de Hölderlin es, en el original, la del propio Hölderlin, a cuya publicación acompañó la de las notas mismas. Atendiendo a esto, en nuestra versión castellana seguiremos el texto alemán de la traducción de Hölderlin; pero indicaremos en nota la localización en el griego.*

A la princesa Augusta de Homburgo

Hace años, usted me animó con una bondadosa carta, y entre tanto sigo siendo para con usted deudor de la palabra. Ahora, puesto que entre nosotros un poeta ha de hacer también alguna vez algo para lo necesario o para lo agradable, he elegido este negocio, ya que él está ligado a leyes ciertamente extranjeras, pero firmes e históricas. Quiero, algún día, si hay tiempo, cantar los antepasados de nuestros príncipes y sus asientos y los ángeles de la sagrada patria.

NOTAS SOBRE *EDIPO*

I

Sería bueno, para asegurar a los poetas, incluso entre nosotros, una existencia ciudadana, que, incluso entre nosotros, salvo la diferencia de los tiempos y de las constituciones, se elevase la poesía a la altura de la μηχανή de los antiguos.

Incluso a otras obras de arte les falta, comparadas con las griegas, la seguridad; al menos, hasta ahora han sido juzgadas más según impresiones que ellas hacen que según su cálculo legal y restante modo de proceder por el cual lo bello es producido. Pero la moderna poesía tiene falta, en particular, por lo que se refiere a la escuela y el oficio; le falta, en efecto, que su modo de proceder pueda ser calculado y enseñado y que, cuando ha sido aprendido, pueda siempre ser repetido con seguridad en la práctica. Entre los hombres, en cada cosa hay que mirar ante todo a que ello es algo, es decir: a que ello es conocible en aquello que sirve de medio *(moyen)* de su aparición, a que el modo en que ello está condicionado puede ser determinado y enseñado. Por eso y por más altas razones necesita la poesía en particular de principios y límites seguros y característicos.

A esto precisamente pertenece, en primer lugar, aquel cálculo legal.

A continuación hay que mirar a cómo el contenido se distingue de esto, mediante qué modo de proceder, y cómo, en la conexión infinita, pero determinada de un lado a otro, el contenido particular se comporta con respecto

al cálculo universal, y el curso y lo que hay que fijar, el sentido viviente, que no puede ser calculado, es puesto en relación con la ley calculable.

La ley, el cálculo, el modo, según los cuales un sistema de sensación, el hombre entero, se desarrolla en cuanto que está bajo el influjo del elemento, y según los cuales representación y sensación y razonamiento, en sucesiones diversas, pero siempre según una regla segura, proceden uno tras otro, esa ley, cálculo, modo, es, en lo trágico, más bien equilibrio que puro seguirse uno a otro.

El *transporte* trágico es, en efecto, propiamente vacío, y es el más no-ligado.

Por eso, en el rítmico seguirse uno a otro de las representaciones, en el cual se presenta el *transporte*, se hace necesario *aquello que en la medida de las sílabas se llama cesura*, la pura palabra, la interrupción contrarrítmica, a saber: para hacer frente al arrebatador cambio de las representaciones en su cumbre de tal modo que entonces aparezca ya no el cambio de la representación, sino la representación misma.

Por eso, el seguirse uno a otro del cálculo, y el ritmo, es dividido y, en sus dos mitades, se relaciona, lo uno a lo otro, de tal manera que ellas, como iguales en peso, aparecen.

Pues bien, si el ritmo de las representaciones está constituido de tal manera que, en rapidez excéntrica, son más bien las *primeras* arrastradas por las *siguientes*, entonces la cesura o la interrupción contrarrítmica tiene que encontrarse *antes*, de modo que la primera mitad esté como protegida contra la segunda, y, precisamente porque la segunda mitad es originariamente más rápida y parece tener más peso, el equilibrio, a causa de la cesura, que actúa en sentido contrario, se inclinará más, partiendo del final, hacia el comienzo.

Si el ritmo de las representaciones está constituido de tal modo que más bien las *siguientes* son apretadas por las *iniciales*, entonces la cesura se encontrará más hacia el final, porque es el final lo que ha de ser como protegido frente al comienzo, y, consiguientemente, el equilibrio se inclinará más hacia el final, porque la primera

mitad se alarga más y el equilibrio, en consecuencia, tiene lugar más tarde. Todo esto por lo que se refiere a la ley calculable.

Pues bien, la primera de las leyes trágicas aquí citadas es la de «Edipo».

«Antígona» va según la segunda aquí tratada.

En ambas piezas, la cesura la hacen las palabras de Tiresias.

El ingresa en el curso del destino como el que vigila sobre el poder de la naturaleza, que trágicamente arranca al hombre a su esfera de vida, al punto medio de su interno vivir, para llevarlo a otro mundo y lo arrastra a la esfera excéntrica de los muertos.

II

La *inteligibilidad* del todo estriba especialmente en que se capte y se retenga en la mirada la escena en la que Edipo *interpreta demasiado infinitamente* la sentencia del oráculo y es tentado *hacia el nefas.*

En efecto, la sentencia del oráculo dice:

Mandado nos ha Febo claramente, el rey,
debemos del país la mancha, nutrida sobre este suelo,
perseguir, no alimentar lo que no puede ser salvado[27].

Esto podía querer decir: erigid, en general, una justicia recta y pura, mantened buen orden ciudadano. Pero, en seguida, Edipo habla sacerdotalmente:

Mediante qué purificación, etc.[28].

Y va a lo *particular:*

Y ¿para qué hombre indica él este destino?[29]

---

[27] *versos 96-98.*
[28] *v. 99.*
[29] *v. 102.*

Y así lleva *los pensamientos* de Creonte a la palabra terrible:

Era para nosotros, ¡oh rey!, Layo antaño señor
en este país, antes de que tú gobernaras la ciudad [30].

Así son traídas al mismo punto la sentencia del oráculo y la historia, no necesariamente implicada en ella, de la muerte de Layo. En la escena inmediatamente siguiente, en rabioso presentimiento, el espíritu de Edipo, sabiendo todo, pronuncia expresamente el *nefas*, en cuanto que, recelosamente, interpreta el mandato general llevándolo a lo particular, y lo refiere a un causante de la muerte de Layo, y toma entonces también el crimen como infinito.

El que, de entre vosotros, del hijo de Lábdaco,
Layo, sepa por obra de quién ha perecido,
a ése le digo que me lo revele todo [31], etc.

Ese hombre,
maldigo, quienquiera que él sea, en este país,
del cual llevo el poder y el trono,
que nadie le invite ni le hable;
ni en las plegarias ni en los sacrificios
lo haga partícipe [32].

Esto me muestra
el oráculo del dios, el pítico, claramente [33], etc.

De ahí, en el diálogo que sigue, con Tiresias, la admirable, rabiosa curiosidad de Edipo, porque el saber, cuando ha rasgado sus límites, como ebrio en su espléndida forma armónica, la cual, sin embargo, puede permanecer, ante todo se excita a sí mismo a saber más de lo que puede soportar o asir.

De ahí, en la escena con Creonte, a continuación, el recelo, porque el pensamiento desenfrenado y cargado de

[30] *vv. 103-104.*
[31] *vv. 224-226.*
[32] *vv. 236-240.*
[33] *vv. 242-243.*

funestos secretos se vuelve inseguro, y el espíritu fiel, seguro, padece en la rabiosa desmesura, que, gozosa en la destrucción, sólo sigue al tiempo, al arrebatador.

De ahí, en el medio de la pieza, en el diálogo con Yocasta, la lúgubre calma, la estupidez, el ingenuo error, digno de compasión, del hombre poderoso, cuando da cuenta a Yocasta del presunto lugar de su nacimiento y de Pólibo, al que temía asesinar porque creía que era su padre, y de Mérope, de la que quería huir para, creyendo que era su madre, no desposarla, según las palabras de Tiresias, el cual, sin embargo, le ha dicho que él, Edipo, es el asesino de Layo y que éste es su padre. Tiresias, en efecto, dice en la ya citada disputa entre Edipo y él:

> *El hombre que desde hace tiempo*
> *buscas, amenazando y pregonando* el asesinato
> de Layo, *ése está aquí; como extranjero, según*
> [*se dice,*
> *vive con nosotros, pero, pronto, nacido aquí,*
> *se mostrará tebano y no*
> *se alegrará del suceso*[34].

> *Se mostrará que, viviendo junto a sus hijos,*
> *es hermano a la vez que padre, y de la mujer,*
> [*que lo*
> *ha parido, hijo y esposo,* en un mismo
> [lecho con
> el padre y, a la vez, asesino de él[35].

De aquí luego, al comienzo de la segunda mitad, en la escena con el mensajero de Corinto, cuando de nuevo es tentado a vivir, la desesperada lucha por llegar a sí mismo, el esfuerzo humillante y casi desvergonzado por hacerse dueño de sí mismo, la loca, salvaje búsqueda de una conciencia.

---

[34] *vv. 449-454.*
[35] *vv. 457-460.*

Yocasta

Pues hacia arriba dobla Edipo el ánimo
en múltiple tortura, no, como un hombre,
sensatamente, interpreta por lo antiguo lo
[nuevo[36].

Edipo

¡Oh mi más amada cabeza, de mi esposa
[Yocasta!
¿Por qué me has llamado a fuera del
[palacio?[37]

Edipo

De enfermedad se extinguió, a lo que parece,
[el viejo.

El mensajero

Y de haberse medido lo bastante a la mag-
[nitud del tiempo[38].

Es de notar cómo aquí, ante la sentencia buena, el espíritu de Edipo se levanta; así pueden los discursos que siguen aparecer a partir de un motivo más noble. Aquí él, que ahora precisamente no soporta con hombros hercúleos, en su gran debilidad, llegar a ser dueño de sí, aroja lejos los regios cuidados:

¡Ea!, ¿quién podrá ahora, mujer, otra vez más
el hogar profético interrogar, o
los pájaros que gritan de arriba?; según su sentido
yo tenía que matar a mi padre, el que
muerto duerme bajo la tierra; y aquí
estoy yo, y pura es mi lanza, a no ser que
en el sueño haya muerto por obra mía; se llevó
[consigo
las presentes sentencias de los videntes, y yace ahora
en el Hades, Pólibo, y aquello ya no es válido[39].

[36] *vv. 914-916.*
[37] *vv. 950-951.*
[38] *vv. 962-963.*
[39] *vv. 964-972. En vez de «a no ser que en el sueño haya muerto por obra mía», el texto griego da «a no ser que haya perecido de nostalgia por mí; en tal caso habría muerto por obra mía».*

Finalmente domina en los discursos ante todo la demente búsqueda de una conciencia.

El mensajero
Bien muestras, hijo, que no sabes lo que haces.

Edipo
¿Cómo?, ¡anciano, por los dioses, habla! [40]

Edipo
¿Qué dices?, ¿no me ha engendrado Pólibo?

El mensajero
Aproximadamente tanto como yo.

Edipo
¿Cómo?, ¿un padre, igual que el que no es nadie?

El mensajero
Un padre. No Pólibo; no yo.

Edipo
¿Por qué, entonces, me llamaba hijo? [41]

El mensajero
Te solté; tus pies estaban cosidos.

Edipo
Terrible afrenta traje de los pañales.

El mensajero
De modo que por ello has sido nombrado.

Edipo
¡Oh, dioses! Por mi padre o por mi madre, dilo [42].

---

[40] *vv. 1008-1009.*
[41] *vv. 1017-1021.*
[42] *vv. 1034-1037.*

Yocasta

¡No, por los dioses! Si te preocupa la vida,
no averigües. Bastante sufro.

Edipo

¡Ten coraje! Si fuera yo de tres madres
triplemente esclavo, eso no te envilecería a ti[43].

Edipo

Lo que haya de ser, rompa. Mi linaje quiero,
aunque sea pequeño, quiero, con todo, conocerlo.
Con razón ella está, pues las mujeres piensan grande,
avergonzada de mi bajo nacimiento.
Pero yo quiero, teniéndome por hijo de la fortuna,
de la bien dotada, no ser deshonrado.
Pues tal es mi madre. Y pequeño y grande
me han rodeado las lunas de mi mismo nacimiento.
Y, así engendrado, no quiero salir tal
que no haya averiguado hasta el fin lo que soy[44].

Precisamente en este buscarlo todo, este interpretarlo todo, consiste también el que su espíritu, al final, sucumba al rudo y simple lenguaje de sus servidores.

Porque tales hombres se mantienen en una relación violenta, también su lenguaje, casi al modo de las furias, habla en una conexión más violenta.

III

La presentación de lo trágico reposa preeminentemente en que lo monstruoso, como el-dios-y-el-hombre se aparea y, sin límite, el poder de la naturaleza y lo íntimo del hombre se hacen Uno en la saña, se concibe por el hecho de que el ilimitado hacerse Uno se purifica mediante ilimitada escisión. Τῆς γύσεως γραμματεὺς ἦν τὸν κάλαμον ἀποβρέχων εὔνουν[44 bis].

---

[43] *vv. 1060-1063.*

[44] *vv. 1076-1085.*

[44 bis] *«Era escriba de la naturaleza, mojando la pluma benévola.» Cita (inexacta) de Suidas.*

De ahí el diálogo siempre conflictivo, de ahí el coro como contraste frente al diálogo. De ahí el agarrarse una a otra, demasiado inocente, demasiado mecánico y que acaba fácticamente, entre las diversas partes, en el diálogo, y entre el coro y el diálogo y entre las grandes partes o drámata, que constan de coro y diálogo. Todo es discurso contra discurso, que recíprocamente se suprimen.

Así, en los coros de «Edipo», lo quejumbroso, lo pacífico y lo religioso, la piadosa mentira («si yo soy adivino», etc.) y la compasión hasta el total agotamiento frente a un diálogo que, en su rabiosa afectabilidad, quiere desgarrar el alma de estos oyentes precisamente; en las escenas, las formas espantosamente solemnes, el drama como de un proceso por herejía, en cuanto lenguaje para un mundo en el que, entre la peste y la confusión del sentido y el espíritu de adivinación universalmente excitado, en un tiempo ocioso, el dios y el hombre, para que el curso del mundo no tenga laguna y *la memoria de los celestes no se pierda, se comunican en la forma, que todo lo olvida, de la infidelidad*, pues la infidelidad divina es lo que mejor hay que guardar.

En momento tal, el hombre olvida a sí mismo y al dios, y se da la vuelta —cierto que de manera sagrada— como un traidor. En el límite extremo del padecer ya no queda, en efecto, otra cosa que las condiciones del tiempo o del espacio.

En este límite se olvida el hombre, porque él está totalmente en el momento; el dios, porque él no es otra cosa que tiempo; y uno y otro es infiel: el tiempo, porque en tal momento se vuelve categóricamente, y comienzo y final en él no pueden en absoluto hacerse rimar; el hombre, porque en este momento tiene que seguir la vuelta categórica y, con ello, no puede en absoluto en lo que sigue igualar con lo inicial.

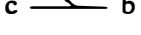
Así se yergue Hemón en «Antígona». Así Edipo mismo en el medio de la tragedia de Edipo.

NOTAS SOBRE *ANTIGONA*

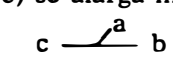
I

La regla, la ley calculable de «Antígona» se comporta con respecto a la de «Edipo» como a , de modo que el equilibrio se inclina más del comienzo hacia el final que del final hacia el comienzo.

Es ésta una de las diversas sucesiones en las que representación y sensación y razonamiento se desenvuelve según la lógica poética. En efecto, así como la filosofía trata siempre sólo de una facultad del alma, de modo que la representación de esta facultad una constituye un todo, y la mera interconexión *de los miembros* de esta facultad una es llamada lógica, así la poesía trata de las diversas facultades del hombre, de modo que la presentación de estas diversas facultades constituye un todo, y la interconexión *de las partes* que son *más autónomas* de las diversas facultades puede ser llamada el ritmo, en sentido más alto, o la ley calculable.

Ahora bien, si este ritmo de las representaciones está constituido de tal manera que, en la rapidez del entusiasmo, son más bien las *primeras* arrastradas por las *siguientes*, entonces la cesura (a) o la *interrupción contrarrítmica* tiene que encontrarse *antes*, de modo que la primera mitad esté como protegida contra la segunda, y, precisamente porque la segunda mitad es originariamente más rápida y parece pesar más, el equilibrio, a causa de la cesura, que actúa en contra, se inclina más, partiendo del final (b), hacia el comienzo (c). 

Si, por el contrario, el ritmo de las representaciones está constituido de tal manera que son más bien *las siguientes* apretadas por *las iniciales*, entonces la cesura (a) se encontrará más hacia el final, porque es el final lo que ha de ser como protegido frente al comienzo, y, consiguientemente, el equilibrio se inclinará más hacia el final (b), porque la primera mitad (c) se alarga más, pero el equilibrio tiene lugar más tarde.



II

Creonte
¿Por qué has osado quebrantar tal ley?

Antígona
Porque mì *Zeus no me la hizo saber,*
ni aquí, en mi casa, el derecho de los dioses
[*de la muerte*[45], etc.

El momento más audaz del curso de un día, o de una obra de arte, es aquel en el que el espíritu del tiempo y de la naturaleza, lo celeste, lo que se apodera del hombre, y el objeto por el cual él se interesa se yerguen del modo más feroz lo uno frente a lo otro, porque el objeto sensible sólo se extiende a una mitad, mientras que *el* ESPIRITU *se despierta con el máximo de su poder allí donde empieza la* SEGUNDA MITAD. En este momento tiene el hombre que *sostener*se *con la mayor firmeza;* por eso

[45] *vv. 449-451. Traducimos a continuación el texto griego (advirtiendo que se trata de un pasaje discutido).*

Cr.: *¿Y has osado transgredir esta ley?* («esta *ley*» = *la ley que* yo *he dictado)* / Ant.: *No fue Zeus quien me ordenó esto* («*esto*» = *lo que* yo *he hecho), ni tampoco Dica, la que habita con los dioses de abajo;*

La interpretación según la cual Antígona apela a Zeus y Dica frente a la ley de Creonte (de modo que el «esto» de Antígona se referiría a esta última ley) es corriente, y el propio Hölderlin, como puede verse, la sigue. Sin embargo, se da el caso de que la versión que estimamos correcta es más hölderliniana que la de Hölderlin.

es también entonces cuando más abiertamente se yergue en su carácter.

La trágicamente mesurada fatiga del tiempo, cuyo objeto, sin embargo, no interesa propiamente al corazón, sigue con la mayor desmesura al arrebatador espíritu del tiempo, y éste aparece entonces ferozmente, no de modo que guarde respeto a los hombres, como un espíritu en el día, sino que carece de miramientos, como espíritu de la siempre viviente ferocidad no-escrita y del mundo de los muertos.

Creonte
Pero, con los buenos, no han de ser igualados
[los malos.

Antígona
Quién sabe, puede haber allá abajo otro uso[46].

Lo digno de amor, lúcido en la desgracia. Lo oníricamente ingenuo. Propio lenguaje de Sófocles, pues Esquilo y Eurípides son más capaces de objetivar el sufrimiento y la saña, pero menos el entendimiento del hombre en cuanto que camina bajo lo impensable.

Creonte
Si asisto, fiel, a mi origen, ¿miento?

Hemón
No eres fiel, tú no mantienes sagrado el
[nombre de dios[47].

en vez de: pisas la honra de los dioses. Era necesario alterar aquí la expresión sagrada, porque, en el medio, es significativa, como cosa seria y palabra autosuficiente, en contacto con la cual todo lo demás se objetiva y se llena de luz.

Ciertamente la manera en que, en el medio, el tiempo se da la vuelta, no es alterable, como no lo es la manera

[46] *vv. 520-521.*
[47] *vv. 744-745.*

en que un carácter sigue categóricamente al tiempo categórico, ni la manera en que ello va de lo griego a lo hespérico, al contrario de lo que ocurre con los nombres sagrados bajo los cuales lo más alto es sentido o acontece. El discurso se relaciona con el juramento de Creonte.

No serás ya por mucho tiempo padre
bajo sol celoso[48].

Sobre la tierra, entre los hombres, el sol, así como llega a ser relativo físicamente, puede también efectivamente llegar a ser relativo en lo moral.

He oído que se volvió semejante al desierto[49], etc.

Sin duda el más alto rasgo de Antígona. La blasfemia sublime, en cuanto que la sagrada locura es la más alta presencia del hombre y es aquí más alma que lenguaje, excede a todas las demás manifestaciones de ella; y es también necesario hablar así de la belleza, en superlativo, porque la actitud, entre otras cosas, reposa también en lo superlativo del espíritu humano y de la virtuosidad heroica.

Es un gran recurso del alma que trabaja en secreto el que, al punto de la más alta conciencia, rehúya la conciencia y, antes de que el dios presente se apodere efectivamente del alma, ella le haga frente con palabra audaz, a menudo incluso blasfema, y así mantenga la sagrada posibilidad viviente del espíritu.

En alta conciencia, ella se compara entonces siempre con objetos que no tienen conciencia, pero que adoptan en su destino la forma de la conciencia. Un objeto así es un país hecho desierto, un país que, en originaria, exuberante fecundidad, refuerza excesivamente los efectos de

---

[48] *Comienzo del discurso de Tiresias de vv. 1064 ss.; dicho comienzo es así en la traducción de Hölderlin:*

Sábete que ya no serás por mucho tiempo padre
bajo sol celoso, a partir de ahora;
pues pronto de tus propias entrañas pagarás
tú mismo un muerto por los muertos.

[49] *v. 823.*

la luz del sol y, por ello, se vuelve árido. Destino de la frigia Niobe; como, en todas partes, destino de la naturaleza inocente, que, en todas partes, en su virtuosidad va a lo excesivamente orgánico en la misma medida en que el hombre se aproxima a lo aórgico en relaciones más heroicas y movimientos del ánimo. Y Niobe es, pues, también justamente la imagen del genio temprano.

> *Ella contaba para el padre del tiempo*
> *los golpes de la hora, los de oro*[50].

en vez de: de Zeus administraba el devenir, oro fluyente. Para acercarlo más a nuestro modo de representación. Más determinadamente o más indeterminadamente, tiene Zeus que ser dicho. *En serio*, más bien: padre del tiempo, o: padre de la tierra, porque su carácter es, contra la eterna tendencia, volver EL ASPIRAR, PARTIENDO DE ESTE MUNDO, AL OTRO EN UN ASPIRAR, A PARTIR DE OTRO MUNDO, A ÉSTE. Tenemos, en efecto, que presentar, en todas partes, el mito de manera que sea *más demostrable*. El devenir como oro fluyente significa los rayos de la luz, que también pertenecen a Zeus en la medida en que el tiempo, que es designado, mediante esos rayos es más calculable. Pero lo es siempre cuando el tiempo es contado en el padecer, porque entonces el ánimo sigue más bien al cambio del tiempo, sintiendo a una con él, y así comprende el simple curso de las horas, sin que el entendimiento concluya del presente al porvenir.

Puesto que este firmísimo permanecer ante el tiempo en marcha, esta heroica vida de eremita, es efectivamente la más alta conciencia, mediante ello se motiva la continuación del coro, como la más pura universalidad y el más propio punto de vista en que el todo ha de ser asido.

Esta continuación contiene, en efecto, como contraste frente a lo excesivamente íntimo del pasaje precedente, la más alta imparcialidad de los dos caracteres contra-

---

[50] *v. 950. El texto griego da: «de Zeus administraba la simiente, lluvia de oro».*

puestos, a partir de los cuales actúan los diversos personajes del drama.

Por una parte, lo que caracteriza al antiteo, en lo cual alguien, en el sentido de dios, se comporta como *contra* dios, y sin ley reconoce el espíritu de lo más alto. Por otra parte, el piadoso temor ante el destino y, con ello, la veneración de dios como de algo establecido. Este es el espíritu de los dos términos que se contraponen uno a otro imparcialmente en el coro. En el primer sentido actúa más bien Antígona. En el segundo, Creonte. Ambos, en cuanto que son contrapuestos, no como nacional y antinacional —por lo tanto, formado— como Ayax y Ulises, tampoco como Edipo frente a los paisanos griegos, y la antigua naturaleza originaria, en cuanto espíritu libre, frente a la simplicidad fiel, sino contrapesándose entre sí en igualdad, y diversos sólo según el tiempo, de modo que lo uno pierde ante todo *porque comienza,* lo otro *gana porque sigue.* En tal medida, el singular coro del que ahora se trata conviene del modo más adecuado al todo, y su fría imparcialidad es calor precisamente porque ella está tan propiamente en el lugar que le corresponde.

III

La presentación trágica reposa, como ha sido indicado en las notas sobre *Edipo,* en que el dios inmediato, totalmente Uno con el hombre (pues el dios de un apóstol es más mediato, es el más alto entendimiento en el más alto espíritu), en que el *infinito* entusiasmo se capta a sí mismo *infinitamente,* es decir, en contrastes, en la conciencia que suprime la conciencia, separándose de manera sagrada, y el dios es presente en la figura de la muerte.

Por ello, como ya se ha tratado en las notas sobre *Edipo,* la forma dialógica, y el coro en contraste con ella; por ello la forma peligrosa, en las escenas, que, según un modo más griego, necesariamente acaba fácticamente en el sentido, de modo que la *palabra* resulta *más mediatamente fáctica,* en cuanto que se apodera del cuerpo

que es más sensible; según nuestro tiempo y nuestro modo de representación, más inmediatamente, en cuanto que se apodera del cuerpo que es más espiritual. La *palabra trágica griega es mortalmente fáctica,* porque el cuerpo vivo, del cual se apodera, mata efectivamente. Para nosotros, dado que nosotros estamos bajo Zeus más auténtico, que no sólo *se mantiene en el medio* entre esta tierra y el mundo feroz de los muertos, sino que, el curso de la naturaleza, eternamente hostil al hombre, sobre su mismo camino al otro mundo, él lo *fuerza más decididamente hacia la tierra,* y puesto que esto altera grandemente las representaciones patrias y esenciales, y nuestra poesía ha de ser patria, de modo que sus materiales hayan sido elegidos según nuestra visión del mundo y sus representaciones sean patrias, las representaciones griegas se alteran en cuanto que su tendencia principal es poder captarse, porque en ello residía su debilidad, mientras que la tendencia principal de los modos de representación de nuestro tiempo es poder alcanzar algo, porque la ausencia de destino, el δύσμορον, es nuestra debilidad. Por ello, también, tiene el griego más destreza y más virtud atlética, y debe tener eso, por paradójicos que puedan parecernos los héroes de la *Ilíada,* por auténtica *excelencia* y seria virtud. Entre nosotros esto está más bien subordinado a la pertinencia. Y así también los modos de representación griegos y las formas poéticas griegas están más bien subordinados a los patrios.

Y, así, hay que considerar *lo mortalmente fáctico, la muerte efectiva por la palabra, más bien como forma artística propiamente griega y subordinada a una forma artística más patria.* Una forma patria sería, como puede mostrarse, palabra mortificantemente fáctica, más que mortalmente fáctica; no acabaría propiamente en muerte —pues, con todo, en esto hay que captar lo trágico—, sino más bien en el gusto de *Edipo en Colono,* de modo que *la palabra* salida de boca inspirada es terrible, y mata, no de modo captable a lo griego, en espíritu atlético y plástico, en que la palabra se apodera del cuerpo de modo que es éste el que mata.

Así, más griega o más hespérica, la presentación trá-

gica reposa sobre más violento o más insostenible diálogo y coros —manteniendo o indicando por lo que se refiere al diálogo—, diálogo y coros que dan la dirección o la fuerza al conflicto infinito, como *órganos sufrientes* del cuerpo que lucha el combate divino, los cuales no pueden faltar, porque, incluso en figura trágicamente infinita, el dios no puede comunicarse al cuerpo de modo absolutamente inmediato, sino que tiene que ser captado inteligiblemente o apropiado de manera viviente; pero, especialmente, consiste la presentación trágica en la palabra fáctica, que, más conexión que cosa expresada, en manera de destino, va desde el comienzo hasta el final; en el modo del proceso, en el agrupamiento de los personajes, unos frente a otros, y en la forma racional, que se constituye en el terrible ocio de un tiempo trágico, y, tal como se presentó en contrastes, en su feroz surgir, más tarde, en tiempo humano, vale como firme parecer, nacido de divino destino.

El modo del proceso en *Antígona* es el de una insurrección, donde ello, en la medida en que es cosa patria, depende de que cada cosa, en cuanto embargada por la vuelta infinita, y estremecida, se sienta en forma infinita, en la cual ha sido estremecida. Pues la vuelta patria es la vuelta de todos los modos de representación y formas. Una total vuelta en éstos, sin embargo, tal como vuelta total en general, sin sostén alguno, no está permitida al hombre como ser que conoce. Y, en la vuelta patria, en la que la entera figura de las cosas se altera, y la naturaleza y necesidad, que permanece siempre, se inclina hacia otra figura, sea que vaya a lo feroz o a una nueva figura, en una alteración tal todo lo meramente necesario es parcial en favor de la alteración, y, por lo tanto, puede, en la posibilidad de tal alteración, también el neutral —no sólo el que es asido *en contra* de la forma patria—, por una violencia espiritual del tiempo, ser forzado a ser patriótico, presente, en una forma infinita, la forma religiosa, política y moral de su patria. (προφάνηθι θεός.) Tales serias observaciones son también necesarias para comprender la obra de arte griega, como toda obra de arte genuina. El modo de proceder propio del caso de una insurrección (que, desde luego, es sólo un modo de

la vuelta patria, y tiene todavía un carácter más determinado) es lo que ahora precisamente ha sido citado.

Si un fenómeno tal es trágico, entonces va por reacción, y lo informe se enciende al contacto de lo excesivamente formal. Lo característico en tal caso es, por lo tanto, que los personajes comprendidos en *tal* destino se tienen no como en *Edipo,* en figura de idea, como luchando por la verdad y como algo que defiende su propio entendimiento, ni tampoco como algo que defiende su vida o sus bienes propios o su honor, como los personajes de *Ayax,* sino que se tienen uno frente a otro como personajes en sentido estricto, como personajes de condición, formalizándose.

El agrupamiento de tales personajes, tal como tiene lugar en *Antígona,* puede compararse con un certamen de corredores, en donde el que primero respira difícilmente y se arrima al adversario ha perdido, mientras que la lucha en *Edipo* puede compararse con un pugilato, y la de *Ayax* con una partida de esgrima.

La forma racional que aquí se constituye trágicamente es política, y precisamente republicana, porque entre Creonte y Antígona, lo formal y lo contraformal, el equilibrio es mantenido igual hasta el exceso. Esto se muestra particularmente al final, donde Creonte es casi maltratado por sus servidores.

Sófocles tiene razón. Es esto destino de su tiempo y forma de su patria. Se puede, desde luego, idealizar, por ejemplo: elegir el mejor momento; pero, los modos de representación patrios, no es lícito, al menos por lo que se refiere a la subordinación, que sean alterados por el poeta, que presenta el mundo en escala disminuida. Para nosotros una forma tal es precisamente apta porque lo infinito, como el espíritu de los Estados y del mundo, sin ello no puede ser captado de otro modo que desde un punto de vista torpe. Las formas patrias de nuestros poetas, donde las hay, deben, sin embargo, ser preferidas, porque las tales no sólo están ahí para aprender a comprender el espíritu del tiempo, sino para mantenerlo firmemente y sentirlo, una vez que ha sido captado y aprendido.

FRAGMENTOS DE PINDARO [51]

[51] *El texto de los fragmentos lo tomó Hölderlin de la edición Stephaniana de 1560. Lo damos en castellano según la traducción alemana de Hölderlin, pero damos en nota las indicaciones necesarias para localizar el griego en la edición de C. M. Bowra (Oxford classical texts).*

INFIDELIDAD DE LA SABIDURIA

Niño, de quien a la piel de la bestia póntica,
que ama las rocas, el ánimo está lo más
prendido, únete a todas las ciudades,
lo presente alabando,
benévolamente,
y piensa en otro tiempo otra cosa[52].

Aptitud de la escuela solitaria para el mundo. La inocencia del saber puro como el alma de la sagacidad. Pues la sagacidad es el arte de permanecer fiel bajo circunstancias diversas, el saber es el arte de ser seguro en el entendimiento junto a errores positivos. Si el entendimiento ha sido intensivamente ejercitado, mantiene su fuerza incluso en lo disperso; en la medida en que, al afilado corte que le es propio, reconoce fácilmente lo extraño, y por ello no yerra fácilmente en situaciones inciertas. Así se presenta Jasón, pupilo del centauro, ante Pelias:

creo que la doctrina
tengo de Quirón. Vengo, en efecto, de la gruta,
de junto a Cariclo y Filira, donde del
centauro hijas me alimentaron,
las sagradas; veinte años, empero, he
pasado y ninguna obra
ni palabra, nada impuro, a aquellos
dicho, y he llegado a mi casa
a restituir la dominación de mi padre[53]

[52] *Fragm. 235.*
[53] *Pyth. IV, 102-106.*

DE LA VERDAD

Iniciadora de gran virtud, reina verdad,
que no empujes
mi pensar contra áspera mentira[54].

Temor ante la verdad, a partir de placer en ella. En efecto, la primera captación viviente de ella en el sentido viviente está, como todo sentimiento puro, expuesta a confusiones; de modo que uno no yerra por culpa propia, ni por una perturbación, sino por causa del objeto superior, para el cual, relativamente, el sentido es demasiado débil.

[54] *Fragm. 194.*

DE LA QUIETUD

lo público, un ciudadano lo ha
captado en clima tranquilo,
debe él, entonces, investigar
de la quietud del gran hombre la sagrada luz,
y, la revuelta, del pecho,
desde el fondo repeler, sus retorcimientos; pues produce
[pobreza
y es hostil a los educadores de los niños [55].

Antes de que las leyes, sagrada luz de la quietud del gran hombre, sean investigadas, alguno, un legislador o un príncipe, en el destino, *más desarraigante* o *más permanente*, de una patria y en cada caso según está constituida la receptividad del pueblo, debe captar el carácter de aquel destino, aquello *más regio* o *más conjunto* en las relaciones de los hombres, en tiempo no perturbado, de modo *más usurpatorio*, como entre los griegos, hijos de la naturaleza, o *más experto*, como entre hombres de educación. Entonces las leyes son los medios para mantener aquel destino en su no-perturbación. Lo que de modo originario vale para el príncipe, eso vale, como imitación, para el ciudadano más propiamente tal.

[55] *Fragm. 99 b.*

DEL DELFIN

a él, en lo hondo del mar sin olas, de flautas
lo ha movido amablemente el canto [56].

El canto de la naturaleza, en el clima de las musas, cuando encima de las flores cuelgan como copos las nubes, y encima del esmalte de flores de oro. Por este tiempo cada ser declara su tono, su fidelidad, el modo en que se encuentra unido en sí mismo. Sólo la distinción de los modos hace entonces la separación en la naturaleza, de modo que todo es más canto y pura voz que acento de la necesidad o, del otro lado, lenguaje.

Es el mar sin olas en que el pez móvil siente el silbido de los tritones, el eco del crecimiento en las muelles plantas del agua.

[56] *Fragm. 125, vv. 70-71.*

LO MAS ALTO

la ley,
de todos el rey, mortales e
inmortales; ella guía,
por ello, violentamente
el más justo derecho con la más alta mano[37].

Lo inmediato, tomado estrictamente, es imposible para los mortales, como para los inmortales; el dios, conforme a su naturaleza, tiene que distinguir mundos diversos, porque la bondad celeste, por mor de ella misma, tiene que ser sagrada, no-mezclada. El hombre, como ser cognoscente, también tiene que distinguir mundos diversos, porque el conocimiento sólo es posible mediante contraposición. Por ello, lo inmediato, tomado estrictamente, es imposible para los mortales, como para los inmortales.

Ahora bien, la estricta mediatez es la ley.

Por ello, la ley conduce violentamente el derecho más justo con la más alta mano.

La disciplina, en cuanto que es la figura en la que el hombre se encuentra consigo mismo y con el dios, la ley de la Iglesia y del Estado y los estatutos heredados (el carácter sagrado del dios, y para el hombre la posibilidad de un conocimiento, de una explicación), estas cosas conducen violentamente el más justo derecho con la más alta mano, mantienen firmes, más estrictamente que el arte, las relaciones vivientes en las que, con el tiempo, un pueblo se ha hecho frente y se hace frente. «Rey» significa aquí el superlativo, el cual es solamente el signo para el supremo fundamento del conocimiento, no para el supremo poder.

---

[37] *Fragm. 152, vv. 1-4, con la lectura* βιαιῶν τὸ δικαιότατον *en el v. 3.*

LA EDAD

quien justa y santamente
emplea la vida,
a ése, dulcemente nutriendo el corazón,
largamente haciendo vida,
acompaña la esperanza, lo que
más, de los mortales,
rige la —múltiple en giros— opinión[58].

Una de las más bellas imgénes de la vida, cómo costumbre inocente sustenta el corazón viviente, de donde viene la esperanza; la cual, a su vez, da a la simplicidad un florecimiento, con sus múltiples ensayos, y hace ágil el sentido y tan largamente hace vida, con su presurosa demora.

[58] *Fragm. 202.*

LO INFINITO

si de la justicia el muro,
el alto, o de corvo engaño
escalo y así, a mí mismo
circunscribiendo, por encima
de mí vivo; he aquí sobre qué
de doble sentido tengo un
ánimo: decir exactamente eso[59].

Una broma del sabio, y el enigma casi no debiera ser resuelto. La vacilación y la lucha entre derecho y sagacidad sólo se resuelve, en efecto, en una relación total, que va de un lado a otro. «De doble sentido tengo un ánimo: decir exactamente eso.» Que, por lo tanto, encuentro entre derecho y sagacidad la conexión, la cual tiene que ser atribuida no a ellos mismos, sino a un tercero, mediante el cual se conectan (exactamente) de modo infinito, tal es el porqué de que yo tenga un ánimo de doble sentido.

[59] *Fragm. 201.*

LOS ASILOS

primero
a la buena consejera Temis
las celestes, sobre áureos caballos, al lado de
la sal del océano,
las moiras, a la escalera
sagrada del Olimpo condujeron, al
brillante retorno,
para del salvador antigua hija,
de Zeus, ser,
pero ella,
a las ligadas con oro, la buena,
a las brillantemente fecundadas moradas de reposo, pa-
[rió [60].

Cómo el hombre se pone, hijo de Temis, cuando, a partir del sentido de lo perfecto, su espíritu, sobre la tierra y en el cielo, no ha encontrado reposo alguno, hasta que, haciéndose frente en el destino, el-dios-y-el-hombre, en las huellas de la antigua crianza, se reconoce de nuevo, y, en recuerdo de más originaria necesidad, es gozoso *allí donde puede tenerse.*

Temis, la que ama el orden, ha parido los *asilos del hombre,* las tranquilas moradas del reposo, contra las que nada puede nada extraño, porque en ellas se concentró el actuar y el vivir de la naturaleza, y algo presintiente alrededor de ellas, como recordando, experimenta lo mismo que ellas experimentaron antes.

[60] *Fragm. 10. Hemos retenido del texto griego «las moiras» donde el alemán tiene* die Zeiten *(«los tiempos»), por diversos motivos, entre ellos el de mantener el género femenino, que se mantiene también en el alemán.*

LO VIVIFICANTE

la que domina a los hombres, después que
los centauros aprendieron
la violencia
del vino, dulce como la miel, de repente empujaron
la blanca leche con las manos, la mesa, lejos, por sí [mismos,
y, bebiendo de los cuernos de plata,
se trastornaron[61].

El concepto de los centauros es, sin duda, el del espíritu de un río, en la medida en que éste hace camino y límite, con violencia, sobre la tierra, originariamente sin senda, que crece hacia lo alto.

Su figura está, por ello, en sitios de la naturaleza en los que la ribera es rica en rocas y grutas, *en particular en lugares en que originariamente el río tenía que abandonar la cadena de las montañas y romper transversalmente la dirección de ellas.*

Los centauros son por ello también originariamente maestros de la ciencia de la naturaleza, porque es aquel el punto de vista desde el cual la naturaleza se deja entender mejor.

En tales parajes el río, originariamente, tiene que andar errante en todas direcciones, antes de abrirse un camino. Por eso se formaron, como junto a los estanques, praderas húmedas, y cavernas en la tierra para animales mamíferos, y el centauro era entretanto pastor salvaje,

[61] *Fragm. 150, vv. 1-3.*

como el cíclope de la *Odisea;* las aguas buscaron ansiosamente su dirección. Pero, cuanto más, de sus dos orillas, la más seca se formaba más firmemente, y adquiría dirección mediante árboles que enraizaban firmemente y arbustos y la vid, tanto más el río, que adoptaba de la figura de la orilla su movimiento, tuvo también que adquirir dirección, hasta que, empujado por su origen, rompió al través en un sitio en el que los montes que lo encerraban estaban unidos lo más ligeramente.

Así *aprendieron* los centauros *la violencia del vino dulce como la miel,* adoptaron movimiento y dirección de la orilla firmemente formada, rica en árboles, y arrojaron *lejos, con las manos, la blanca leche y la mesa,* la onda configurada empujó fuera la quietud del estanque, también el modo de vida en la orilla cambió, la invasión de la foresta con las tempestades y los seguros príncipes del bosque agitó la ociosa vida del prado, el agua estancada fue rechazada por la orilla, más abrupta, *hasta que adquirió brazos,* y así, con dirección propia, por sí misma *bebiendo de cuernos de plata,* se hizo un camino, adoptó una determinación.

Los cantos de Osián, en particular, son verdaderos cantos de los centauros, cantados con el espíritu del río, y como del griego Quirón, que también enseñó a Aquiles a tocar la lira.

INDICE

Pág.

Presentación 7

ENSAYOS

Las cartas de Jacobi sobre la doctrina de Spinoza 15
[Sobre la ley de la libertad] 19
Hermócrates a Céfalo 21
Sobre el concepto del castigo 22
[Juicio y ser] 25
[Proyecto] 27
[A Calias] 30
[Del proyecto para el programa de *Iduna*] 32
El punto de vista desde el cual tenemos que contemplar la Antigüedad 33
[Nota sobre Homero] 35
[Sobre Aquiles, 1] 36
[Sobre Aquiles, 2] 37
Una palabra sobre la Ilíada 39
Sobre los diferentes modos de poesía 41
[Reflexión] 46
Pero los sabios... 50
[Cambio de los tonos] 51
[Sobre el modo de proceder del espíritu poético] 55
[Sobre la distinción de los géneros poéticos] 79
[Sobre las partes del poema] 87
[Mezcla de los géneros poéticos] 88
[La significación de las tragedias] 89
[Sobre la religión] 90

Pág.

[El devenir en el perecer] 97
Fundamento para el *Empédocles* 103
[Sobre la pieza escénica de Siegfried Schmid *La heroína*] 117
[De la fábula de los antiguos] 121
Que el hombre en el mundo... 122

DOS CARTAS

A Böhlendorf, 4 Dic. 1801 125
A Böhlendorf, 2 Dic. 1802 129

NOTAS SOBRE *EDIPO* Y SOBRE *ANTIGONA*

Dedicatoria 133
Notas sobre *Edipo* 134
Notas sobre *Antígona* 143

FRAGMENTOS DE PINDARO

Infidelidad de la sabiduría 155
De la verdad 156
De la quietud 157
Del delfín 158
Lo más alto 159
La edad 160
Lo infinito 161
Los asilos 162
Lo vivificante 163

LIBROS HIPERION

1. Friedrich Hölderlin: *Hiperión o el eremita en Grecia.*
2. Victor Serge: *Medianoche en el siglo.*
3. Georges Bataille: *El azul del cielo.*
4. Jack London: *El talón de hierro.*
5. Gabriel Celaya: *Buenos días. Buenas noches.*
6. André Breton: *La llave de los campos.*
7. Carmen Martín Gaite: *A rachas.*
8. Friedrich Hölderlin: *Ensayos.*
9. Teresa García: *Esto es un vergel.*
10. Takuboku: *Un puñado de arena.*
11. Fernando Savater: *La filosofía como anhelo de la revolución y otras intervenciones.*
12. Fernando Quiñones: *Salero de España o Las crónicas del 40.*
13. Konstantino Kavafis: *Poesías completas.*
14. Ernesto «Che» Guevara: *Diario de Bolivia.*

El traductor: Felipe Martínez Marzoa, nacido en 1943 en Vigo, ciudad en la que reside, es autor de una *Historia de la filosofía* (Madrid, Istmo, 1973) y una *Iniciación a la filosofía* (Madrid, Istmo, 1974), así como de varios ensayos de filosofía, filología y otras materias aparecidos en revistas; traductor —hasta ahora— de Kant al castellano y de Sófocles al gallego; autor asimismo del libro *De la revolución* (Madrid, Comunicación 1976), y trabajador de la enseñanza en paro intermitente.

Traducción: Felipe Martínez Marzoa

Lo reunido en este volumen son todos los ensayos de un autor que no cultivó el ensayo como género, pero que nos dejó en sus papeles testimonios de su reflexión sobre su propia labor poética en trabajos como «Sobre los diferentes modos de poesía», «Sobre el modo de proceder del espíritu poético», etc.

En otros textos, Hölderlin se enfrenta con la obra de los clásicos: «Notas sobre *Edipo* y *Antígona*», «Fragmentos de Píndaro», o con temas diversos. Así: «Sobre la religión», «El devenir en el perecer» y otros.

Se incluye igualmente el «Proyecto», que suele subtitularse «el más antiguo programa de sistema del idealismo alemán», que, aunque redactado materialmente por Schelling, parece haberlo sido bajo la inspiración directa de Hölderlin en 1795, y fue copiado por Hegel en 1796.